ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1976.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

carl andre

Published by the Haags Gemeentemuseum
as part of the exhibition of Carl Andre
(23rd August till 5th October 1969)

Deze publicatie is uitgegeven
door het Haags Gemeentemuseum
als onderdeel van de
tentoonstelling van Carl Andre
(23 augustus tot en met
5 oktober 1969)

Acknowledgements

In accomplishing this publication the contribution of Hollis Frampton, who brought together archivalian material on Carl Andre's lost early work, has been most essential. We are indebted to him for the photographs of early works, the typoscripts of unpublished poems and for his excellently written memories of Carl Andre's 'obscure period'. Next to him, of course, John Weber of the Dwan Gallery has to be thanked for his cooperation in the realisation of the exhibition and this publication.
Last but not least we wish to express our gratitude to Barbara Rose, Seth Siegelaub, Lee Lozano and Mr. & Mrs. Martin Visser, who contributed valuable information, photographs and manuscripts.
Enno Develing of our staff is responsible for exhibition and catalogue, both exemplarily produced.

L.W.

Bij de samenstelling van deze publicatie is de bijdrage van Hollis Frampton, samensteller van een archief over Carl Andre's verloren gegane vroeg werk, van wezenlijk belang geweest. We zijn hem dank verschuldigd voor de foto's van het vroege werk, voor de typoscripten van ongepubliceerde gedichten en voor zijn uitstekend beschreven herinneringen aan Carl Andre's obscure periode'. Naast hem gaat onze dank vanzelfsprekend uit naar John Weber van de Dwan Gallery, voor zijn medewerking bij de totstandkoming van de tentoonstelling en deze publicatie.
Niet in de laatste plaats zijn wij dank verschuldigd aan Barbara Rose, Seth Siegelaub, Lee Lozano en de Heer en Mevr. Martin Visser, die waardevolle informatie, foto's en manuscripten bijgedragen hebben.
Enno Develing, met medewerking van ons museum verzorgde op voorbeeldige wijze tentoonstelling en catalogus.

L.W.

preface to my work itself

in, is, my, of, art, the, into,

made, same, this, work, parts,

piled, piles, broken, pieces,

stacks, clastic, stacked,

identical, interchangeable

CARL ANDRE

(Poem essay written in 1967 as general preface to sculpture and poems)

Quotations from the artists

There is no symbolic content to my work. It is not like a chemical formula but like a chemical reaction. A good work of art, once it is offered in display and shown to other people, is a social fact.

I don't want to make works that hit you over the head or smash you in the eye. I like works that you can be in the room with and ignore when you want to ignore them. I get pleasure from doing the work. In my art I have as concentrated an experience as possible. Focused. It meets needs of my own and I don't think I'm so peculiar a person as to have needs not shared by other people.

The art of association is when the image is associated with things other than what the art work itself is. Art of isolation has its own focus with a minimum association with things not itself. The idea is the exact opposite of multi-media communication. My work is the exact opposite of the art of association. I try to reduce the image-making function of my work to the least degree.

Americans are more interested in things by association than by direct experience of them. They are sentimental, which explains the popularity of Pop Art. The images were created by the commercial elite in marketing. Now the commercial artists who created the work in the first place buy it back as art. It's like Narcissus gazing in the pool.

My works are in constant state of change. I'm not interested in reaching an ideal state with my works. As people walk on them, as the steel rusts, as the brick crumbles, as the materials weather, the work becomes its own record of everything that's happened to it.

I'd like to buy an acre close to town, bring a pick and shovel and move the stones around until I learn something. I want to work with the material that's on the land, make a work of art out of the acre.
(From Dodie Gust, Andre: Artist of Transportation, The Aspen Times, July 18, 1968, Aspen, Colorado).

I think it is futile for an artist to try to create an environment, because you have an environment around you all the time. An astronaut who slips out of his capsule in space has lost his environment, any living organism has an environment. A place is an area within an environment which has been altered in such a way as to make the general environment more conspicious. Every thing is an environment, but a place is related particularly to both the general qualities of the environment and the particular qualities of the work which has been done.

I had to work with materials that were available at all- this may sound crass, but I think it is rather materialistic in the Marxian sense that you cannot do something that does not exist for you.

Uitspraken van de kunstenaar

Mijn werk heeft geen symbolische inhoud. Het is niet als een chemische formule, maar als een chemische reactie. Een goed kunstwerk is, als het in het openbaar komt en getoond wordt aan het publiek, een sociaal feit.

Ik wil geen werken maken, die je overdonderen of je verblinden. Ik houd van werk waar je je mee in een kamer kunt bevinden en het kunt negeren als je het wilt negeren. Het werk te maken geeft me genoegen. In mijn kunst heb ik een ervaring zoveel mogelijk geconcentreerd, in een brandpunt gebracht. Het bevredigt behoeften van mezelf en ik denk niet dat ik zo'n bijzonder persoon ben dat mijn behoeften niet door anderen gedeeld kunnen worden.

De kunst van de associatie treedt op wanneer het een beeld oplevert dat met andere dingen geassocieerd wordt dan hetgeen het kunstwerk zelf is. De kunst van de isolatie heeft zijn eigen brandpunt met een minimum aan associatie met dingen die het zelf niet is. Het idee is precies het tegenovergestelde van multimedia communicatie. Mijn werk is precies het tegenovergestelde van de kunst van de associatie. Ik probeer de beeldende functie van mijn werk tot een minimum te reduceren.

Amerikanen hebben meer belangstelling voor dingen door middel van associatie dan door ze direct te ervaren. Ze zijn sensimenteel, hetgeen de populariteit van pop-art verklaart. De beelden ervan worden ontworpen door de commerciële elite van het marktzoek. De commerciële kunstenaars, die het werk allereerst creëerden, kopen het nu weer als kunst terug. Het is net als Narcissus, die in de vijver staart.

Mijn werken zijn in voortdurende staat van verandering. Ik ben niet geinteresseerd in het bereiken van een ideale toestand met mijn werk. Als de mensen er op lopen, als het staal roest, als de baksteen verpulvert, als de materialen verweren, wordt het werk zijn eigen document van alles wat er mee gebeurd is.

Ik zou graag een are land kopen vlak bij een stad, een houweel en een spa nemen en net zo lang de stenen heen en weer verplaatsen tot ik er iets van leer. Ik wil werken met het materiaal dat op het land is, een kunstwerk maken van een are land.
(Uit Dodie Gust, 'Andre: Artist of Transportation', The Aspen Times, July 18, 1968, Aspen, Colorado).

Ik denk dat het nutteloos is voor een kunstenaar om een omgeving te creëren, omdat men altijd een omgeving om zich heen heeft. Een astronaut die in de ruimte uit zijn capsule stapt, heeft zijn omgeving verloren, ieder levend organisme heeft een omgeving. Een plaats is een gebied binnen een omgeving, dat op zo'n manier veranderd wordt, dat het de algehele omgeving meer doet opvallen. Alles is omgeving, maar een plaats heeft een bijzondere relatie met zowel de algemene eigenschappen van de omgeving

In other words, if you don't have control of the means of production you cannot produce anything, so you have to find the means of production that you can control. So hay in this sense was the means at Windham College. I always use particles, I am tremendously interested in particles – my work, all my mature work has dealt with particles. So a bale of hay is a particle of sufficient size to remain in a coherent way. The hay, of course, as people walk on it, is going to break down and gradually disappears. But since I am not making a piece of sculpture for sale, neither the college nor anybody else is, it never enters the property state, so hay is as good as anything. My particles are all more or less standards of the economy, because I believe in using the materials of society in the form the society does not use them, whereas things like Pop Art use the forms of society, but using different materials to make those forms.
(From a transcript of symposium held at Windham College, Putney, Vermont on Apr. 30, 1968).

als met de bijzondere eigenschappen van het kunstwerk dat er voor gemaakt is.

Ik moest werken met materialen die überhaupt beschikbaar waren – dit mag misschien sterk klinken, maar ik geloof dat het nogal materialistisch in Marxistische zin is dat je niet iets kunt doen dat niet voor jezelf bestaat. Met andere woorden, als je de productiemiddelen niet controleert kun je niets produceren, dus moet je de productiemiddelen vinden, die je kunt controleren. In dit geval in Windham College was hooi dat middel. Ik gebruik altijd delen, ik ben enorm geïnteresseerd in delen – mijn werk, al mijn volwaardige werk, heeft met delen te maken. Een baal hooi is dus een deel van voldoende omvang om een samenhangend geheel te blijven. Als de mensen er op gaan lopen, zal het hooi natuurlijk geleidelijk aan verdwijnen. Maar daar ik niet een beeldhouwwerk voor de verkoopt maak, noch het College noch iemand anders doet dat, zal het nooit de staat van eigendom verkrijgen, daarom is hooi even goed als iets anders. Mijn eenheden zijn allemaal min of meer economische maatstaven, omdat ik geloof in het gebruiken van materialen van de maatschappij in de vorm waarin de maatschappij ze niet gebruikt, terwijl zaken als pop-art de vormen van de maatschappij gebruiken, maar andere materialen gebruiken om die vormen te maken.

(Uit een afschrift van een symposium gehouden in Windham College, Putney, Vermont op 30 april 1968).

Dear Enno Develing,

Some months ago I agreed to write you a letter about. Carl Andre. The matter has been on my conscience ever since.

I am by temperament no biographer. I should do a friend a disservice by attempting to embalm him in prose at the age of thirty-three. Anyway I secretly believe that Boswell faked the last of his book to cover the fact that he, Boswell, *cooked and ate* Doctor Johnson. That is the logical end of treating people as commodities.

So I write to you now rather in the rôle of archivist, not a very competent or thorough archivist, granted, but the only one available. How that state of affairs came about, and what is in the archive in question, I shall try to set down briefly. The events were boring enough at the time, certainly, but may by now be of some interest to strangers.

Carl Andre and I met as schoolboys. We were interested in science and in art. It was customary at that time for young men with diffuse artistic intentions to fancy themselves poets: accordingly, we both were poets. But we took studio courses and painted. In the early 'Fifties, action painting was showing muscle in New York. Our teacher was Patrick Morgan, who had studied with Hans Hofmann years before, in Munich, and knew what was going on.

Carl went to Kenyon College, in Ohio, briefly. He saw the great earthwork Indian mounds there before he was asked to leave. It would seem that he lacked what we call in America 'school spirit'. At any rate, he went back to his native Quincy, Massachusetts; saved a little money from a job at the Boston Gear Works; went to England for a time (visited Stone Henge and the Parliament), Paris briefly (visited the Eiffel Tower and the Louvre); returned to the States and spent two years in U.S. Army Intelligence in South Carolina; and then moved to New York City, where he worked for a while as a production editor for a publisher of textbooks.

I arrived in New York, to sleep on his floor, early in the Spring of 1958. I found him living in one hotel room near Columbia University, forty pounds lighter than my memory, supporting himself by extracting an occasional book index (an activity he professed to enjoy) – and copiously making art. Chiefly he wrote lyric poems. There are still copies of some of them: literary objects are more portable than plastic, and at that time, as later, portability was paramount.

He made occasional drawings. Perhaps poverty first suggested that anything might be material for art. I recall a drawing of a predatory bird, made on a shirt cardboard with ballpoint pen and A-1 Steak Sauce.

Beste Enno Develing,

Enige maanden geleden stemde ik er in toe je een brief te schrijven over Carl Andre. Deze kwestie heeft mij sindsdien bezig gehouden.

Qua temperament ben ik geen biograaf. Ik zou een vriend op 33-jarige leeftijd een slechte dienst bewijzen door te trachten hem in proza bij te zetten. In ieder geval geloof ik heimelijk dat Boswell het laatste gedeelte van zijn boek verzon om te verhullen dat hij, Boswell, doctor Johnson *met huid en haar had opgegeten.* Dat is het logische gevolg wanneer men mensen als gebruiksartikelen behandelt.

Ik schrijf je nu dus liever in de rol van archivaris, geen erg bekwame of nauwgezette archivaris, toegegeven, maar de enig beschikbare. Hoe deze situatie tot stand kwam en wat er in het betreffende archief te vinden is, zal ik trachten in het kort uiteen te zetten. De gebeurtenissen toentertijd waren zeker vervelend genoeg, maar kunnen nu misschien van enig belang zijn voor buitenstaanders.

Carl Andre en ik ontmoetten elkaar als schooljongens. We hadden belangstelling voor de wetenschap en de kunst. Het was in die tijd de gewoonte voor jongemannen met uiteenlopende artistieke bedoelingen zich een dichter te wanen, bij gevolg waren wij beiden dichters. Maar we namen lessen op een atelier en schilderden. In de vroege vijftiger jaren maakte action painting de dienst uit. Onze leraar was Patrick Morgan, die vroeger bij Hans Hofmann in München gestudeerd had en wist wat er aan de hand was.

Carl ging voor korte tijd naar het Kenyon College in Ohio. Hij zag er de grote Indiaanse aarden terpen voordat hij verzocht werd te vertrekken. Het leek er op dat hij miste wat men in Amerika 'schoolgeest' noemt. In ieder geval ging hij terug naar zijn geboorteplaats Quincy in Massachusetts; spaarde wat geld over van een baantje bij de Boston Gear Works; ging voor een tijdje naar Engeland (bezocht Stone Henge en het Parlement), was korte tijd in Parijs (bezocht de Eiffeltoren en het Louvre); keerde terug naar de Verenigde Staten en bracht twee jaar door bij de inlichtingendienst van het Amerikaanse leger in South Carolina en verhuisde toen naar New York, waar hij een tijdje werkte bij een uitgever van tekstboeken als redacteur van de productie-afdeling.

In het vroege voorjaar van 1958 kwam ik in New York aan en sliep bij hem op de grond. Ik trof hem aan in een hotelkamer nabij Columbia University, 40 pond lichter dan ik mij hem herinnerde. Hij voorzag in zijn onderhoud met het af en toe samenstellen van een boek-index (een activiteit die hij beweerde prettig te vinden) en vervaardigde op grote schaal kunstwerken. In de eerste plaats schreef hij echter lyrische gedichten. Er zijn nog een paar exemplaren van over: literaire objecten zijn gemakkelijker te vervoe-

That summer, an acquantance gone off to the Army bequeathed him a cheap apartment. He dismantled the walls, and made a series of paintings, somewhat on the principles of Kenneth Noland's first work shown in New York, but, I should say, not so tasteful. They were rejected by the old Tanager Gallery on East 10th Street, and became Carl's first group of lost works.

I had got a tiny slum apartment in 'Little Italy', and the Fall of that year found *him* sleeping on *my* floor. The painter Frank Stella whom we knew from school days, had come up to the city from Princeton and was doing his first loose, expressionist stripe paintings in a tiny loft near Manhattan Bridge. The three of us began to spend a great deal of time together.

Carl brought downtown with him a beer box full of manuscripts and objects. He continually made more 'objects', as it were by reflex. By the end of that year his object-making had taken a distinctly sculptural turn: he was systematically mutilating (I can use no other word) bits of wood in a variety of ways, none of which were traditionally sculptural, for example charring, wire-brushing, and so forth. At about the same time, the still camera had turned my own attention from poetry, and I began systematically to photograph Carl's work. And that is how the 'archive', such at it is, was begun.

I cannot now feel utterly certain of my motives in doing this. I have no impulse to 'collect art', and can't remember ever wanting to record the work of any other artist. Surely this very first work was not especially 'good' or 'important' or 'mature'. Of course it was important to me personally. What struck me then, as it does now, was CA's utter concern for the root, the fundamental nature of art. His has always been an enterprise of *curiosity*, informed by the changing needs of his own mind rather than those of the market; hence his concomittant unconcern for the standard sorts of permanence (or read 'posterity' *ad lib.*).

The other plastic artists I knew then were 'studio artists', maintaining a workspace and taking a bustling bourgeois interest in preserving and disseminating their work. But CA worked wherever he happened to be, with what was at hand. His studio was his mind, so to speak. Anyone who admired a piece was welcome to shelter it, and a few did, but nothing encumbered him for long. When he moved, the work was left behind. If it became too copious, he discarded it. Since he has moved often, and produced much, a great deal is gone.

I guessed at the start that most of what I saw was ephemeral, so I began to make a record for myself – had I suspected that anyone else would be interested, I should have made a better job of it. As it is, much is missing entirely, and what there is often has the look of the photographs made in the pathology department of a hospital (they call them 'gross specimens'). Ironically, some negatives of CA's lost work are, through the vicissitudes of my own life, themselves lost.

ren dan plastische objecten en toentertijd was verplaatsbaarheid, net als later, van doorslaggevend belang.

Af en toe maakte hij ook tekeningen. Misschien was het de armoede die voor het eerst suggereerde dat alles materiaal voor kunst kan zijn. Ik herinner me een tekening van een roofvogel gemaakt op een overhemdkarton met een ballpoint en A-1 biefstuksaus.

Die zomer liet een kennis die in dienst moest hem een goedkoop appartement na. Hij haalde de muren naar beneden en maakte een serie schilderijen, enigszins volgens de principes van Kenneth Noland's eerste schilderijen, die in New York getoond werden, maar, zou ik zeggen, niet zo smaakvol. Ze werden afgekeurd door de oude Tanager Gallery in East 10th Street en vormden Carl's eerste groep verloren gegane werk.

Ik had een heel klein appartement in de arbeiderbuurt 'Klein Italië' en de herfst van dat jaar trof *hem* slapend aan op *mijn* vloer. De schilder Frank Stella, die we beiden van school kenden, was van Princeton naar de stad gekomen en was bezig met zijn eerste vrije expressionistische streep-schilderijen op een kleine zolder bij Manhattan Bridge. Wij drieën begonnen veel met elkaar om te gaan.

Carl had een bierkist vol manuscripten en objecten meegebracht. Hij maakte voortdurend meer objecten, alsof het een reflex was. Tegen het eind van dat jaar had zijn objectmakerij een duidelijke sculpturale wending genomen: hij was systematisch stukken hout aan het verminken (ik kan geen ander woord gebruiken) op allerlei verschillende manieren, die geen van allen op traditionele wijze iets met sculptuur te maken hadden, b.v. door ze te schroeien, met een staalborstel te bewerken enz. Ongeveer tegelijkertijd had de gewone camera mijn aandacht van de poëzie afgewend en ik begon Carl's werk systematisch te fotograferen. Zo is het archief, zoals het nu bestaat, eigenlijk begonnen.

Ik ben nog steeds niet zeker van mijn motieven om dit indertijd te doen. Ik heb geen enkele drang kunst te verzamelen en kan me niet herinneren ooit van een andere kunstenaar iets te hebben willen vastleggen. Dat eerste werk was zeker niet bijzonder goed of belangrijk of volwassen. Het was voor mijzelf natuurlijk wel van belang. Wat me toen al, net als nu, opviel, was Carl Andre's volledige betrokkenheid bij de wortel, de fundamentele aard van de kunst. Hij heeft altijd een instelling van *nieuwsgierigheid* gehad, die eerder gevoed werd door de veranderende behoeften van zijn eigen geest dan door die van de markt, vandaar zijn er mee samenhangende gebrek aan belangstelling voor de verschillende z.g. blijvende waarden (of lees: 'nageslacht' *ad libitum).*

De andere mij bekende beeldende kunstenaars waren atelierkunstenaars, die een werkruimte onderhielden en een drukke burgerlijke interesse hadden voor het instandhouden en uitdragen van hun werk. Maar Carl Andre werkte waar hij ook toevallig

That winter (1958–59) was a time of considerable, if diffuse, activity. A long series of large india-ink drawings investigated with considerable wit the 'distinct possibility of the draughtsman's page'. (These were photographed; they are, with one exception, lost.) A short novel followed: *Billy Builder, or The Painfull Machine*. Still unpublished (one copy exists), it was turned down some years later by Grove Press, with the curious comment that it was 'too long' (52 pages). Carl described it at the time as 'Tom Swift written by Dean Swift.'

As the winter ended, he turned again, quite overtly now, to sculptural problems. Evidently, he had given thought to Brancusi's insistence on the superiority of direct cutting over modelling; at the same time, he insisted that the typical block of raw material, the ingot or timber, was already an object strong in its own sculptural immanence. The immediate result was a small group of objects made of acrylic plastic variously drilled and incised but with the given prismatic surfaces left intact, so that the sculptural work transpired within a rigidly defined transparent volume.

This led, in the spring of 1959, to 'negative sculptures', man-sized for the first time, hand-cut from timbers pilfered from razed buildings in the neighborhood. He worked on them in Frank Stella's studio: I see Stella's aluminium *Union Pacific* in the background of the photographs of these pieces. I believe all are lost but one.

He spent the summer of 1959 with his family in Quincy, on the pretext of painting his father's house. July 4th seemed an appropriate time to visit him in the family seat of the Adamses. When I got there, I found that he had been up to more than housepainting. His father was an enthusiastic woodworker, and kept a hobbyist's cellarful of power tools. Carl turned not to the lathe but to the more analytic capabilities of the radial arm saw, and had made forty or fifty small wood sculptures. He had modified the wood blocks in varying degrees, but the premise remained that the original block in itself implied a set of sculptures; he had, in each case, tried to end up with one of them.

I suppose they are all gone now, although he kept a few of the smaller ones with him for years. The photographs, taken later in New York, cannot suggest the vivid image they made, standing by the dozens among the backyard flowers in Quincy, a little like a crowd of Japanese garden shrines. The radial arm saw, he said, had suggested itself because it 'embodied thousands of years of human experience in cutting'. His attention had shifted from Brancusi's carved pieces in bronze and stone to the hewn and stacked pedestals upon which they stand.

In the Fall, he returned to New York and got married. A brief period of quiet followed. He lived in cramped quarters. That winter I took a very big apartment, mostly empty. CA moved his radial saw into it and in three months made 8 or 9 large 'pyramids'. They were built of ordinary 2 x 4 lumber, notched together stepwise in

mocht zijn met wat maar voorhanden was. Zijn atelier was om zo te zeggen zijn geest. Iedereen die een sculptuur bewonderde werd uitgenodigd het te behouden en enkele deden dat ook, maar niets bond hem voor lange tijd. Wanneer hij verhuisde, bleef het werk achter. Als het te veel werd, zag hij er gewoon vanaf. Daar hij vaak verhuisd is en veel produceerde, is heel wat verloren gegaan.

Ik begreep vanaf het begin dat het meeste van wat ik zag een kortstondige levensduur zou hebben en begon voor mezelf een documentatie aan te leggen – had ik vermoed dat ooit iemand anders belangstelling zou hebben dan zou ik het beter gedaan hebben. Zoals het nu is, ontbreekt veel in het geheel en wat er is ziet er dikwijls uit als foto's die gemaakt zijn in de pathologische afdeling van een ziekenhuis (ze worden 'gross specimen' genoemd). Ironisch genoeg zijn sommige negatieven van Carl Andre's verloren gegane werk door de wisselvalligheden van mijn eigen leven ook weer verloren gegaan.

Die winter (1958–1959) was een periode van opmerkelijke, hoewel zeer uiteenlopende activiteiten. Een omvangrijke serie oostindische inkt tekeningen onderzochten met opmerkelijk veel humor 'de duidelijke mogelijkheid van de pagina voor de tekenaar'. (Deze tekeningen werden gefotografeerd, op één uitzondering na zijn alle verloren gegaan). Een korte roman volgde: Billy Builder, or The Painful Machine. Nog steeds niet gepubliceerd (er is maar één exemplaar) werd het enige jaren later door de Grove Press afgewezen met het merkwaardige commentaar dat het te lang was (52 pagina's). Carl beschreef het indertijd als Tom Swift geschreven door Dean Swift.

Toen de winter afgelopen was keerde hij, zeer openlijk nu, terug naar de sculptuur-problemen. Het was duidelijk dat hij had nagedacht over Brancusi's nadrukkelijke opvattingen over de superioriteit van het direct snijden of hakken boven het modelleren; tegelijkertijd hield hij vol dat het typische blok ruw materiaal, het houten blok of de balk, al een object op zichzelf was, dat als sculptuur een sterk immanent karakter bezat. Het onmiddellijke resultaat hiervan was een kleine groep objecten van acryl-plastic, op verschillende manieren doorboord en ingesneden maar met de gegeven prismatische oppervlakken in tact gelaten, zodat het eigenlijke beeldhouwwerk binnen een streng bepaald, doorschijnend volume naar voren komt.

Dit leidde in het voorjaar van 1959 tot negatieve sculpturen, voor het eerst op manshoogte, met de hand gesneden uit houten balken, die meegenomen waren van gesloopte gebouwen in de buurt. Hij bewerkte ze in het atelier van Frank Stella: ik zie op de foto's van deze stukken Stella's aluminium *Union Pacific* op de achtergrond. Ik geloof dat ze allen op één na verloren zijn gegaan.

De zomer van 1959 bracht hij bij zijn familie in Quincy door, onder het voorwendsel het huis van zijn vader op te schilderen. 4 juli leek een geschikte datum hem te bezoeken in de familie-

the manner of American wilderness log construction. Each could be assembled in two configurations, or taken down for storage and travel. Dozens of people saw them. They were, by any possible criterion, important work, generally admired by CA's peers – none of whom could 'do something' for the artist – and equally ignored by dealers and curators. The single exception was the scholar and critic, Eugene Goossen.

At the time, the grip of Abstract Expressionism was barely thawing. Of course Ellsworth Kelly and Ad Reinhardt had shown extensively, Stella was beginning to make headway – but, in the main, few persons besides very young artists (CA was then 24) had grown sensibilities capable of 'seeing' this new work.

So it simply stood there. In September of 1960, I gave up the apartment. The new tenant, the art dealer Richard Bellamy, agreed to store the pyramids, since Carl hadn't room. Curiously enough, Bellamy, who was to show considerable prescience in the Pop Art area and its adjacent precincts, saw fit to burn the pyramids for firewood during that winter.

Carl had momentarily run out of money and sculptural opportunity. In the autumn of 1960 he again turned his attention to poetry. Earlier poems had been freely rhymed lyrics; now he began taking given texts and 'cutting' directly from them as from a timber, mapping upon words what he had learned from sculpture. A prime text for some time (for years, in fact) was an old history of King Philip's War, America's first, fought in the marshes of CA's native southeastern Massachusetts.

While emphasizing that Carl's verbal and plastic activities are in no way separable, I must beg off writing at any length about the poems. There is a very large body of work in words and I believe it an estimable one. By virtue or compactness, most of it has survived, unnoticed – seminal work largely, as it were, gone to seed. I only hope someone will eventually put a good portion of it into print. (E.D.: The whole body of poems is published in six volumes by Seth Siegelaub in cooperation with the Dwan Gallery). For the moment, the burden of proof rests mainly upon a file of carbon copies that parallels the file of photographic negatives.

In early 1961, financial necessity presented a new set of sculptural opportunities. CA went to work assembling freight trains as a yard brakeman for the Pennsylvania Railroad, a job he held for several years. The baldest guesswork would suggest that his earlier intimations of modular and isometric structures found abundant example among the boxcars and crossties of New Jersey. More concretely, he began bringing home fabricated scrap iron bits picked up along the tracks: a hook, a spring, bearing balls. These were assembled loosely, held only by gravity or their own structural limits. A glazed ceramic insulator stood unmodified. Soon windowsills and floor margins were full of these little anecdotal pieces. They were underfoot.

stede van de Adamsen. Toen ik er was ontdekte ik dat hij meer gedaan had dan alleen maar het huis schilderen. Zijn vader was een enthousiaste houtbewerker en bezat als hobbyist een kelder vol elektrisch gereedschap. Carl interesseerde zich niet zo zeer voor de draaibank maar meer voor de analytische capaciteiten van de spiraalzaag en had veertig of vijftig kleine houtsculpturen gemaakt. Hij had de blokken hout in afwisselende gradaties veranderd, maar het uitgangspunt bleef dat het originele blok op zichzelf een aantal schulpturen inhield; hij had in ieder apart stuk getracht daarmee te eindigen.

Ik vermoed dat ze nu allemaal weg zijn, hoewel hij een paar kleinere exemplaren jarenlang bewaarde. De foto's die later in New York gemaakt werden, kunnen de levendige heldere indruk die ze maakten toen ze bij dozijnen tegelijk tussen de bloemen stonden in de achtertuin in Quincy niet overbrengen; ze deden wat denken aan een groepje altaartjes in een Japanse tuin. De spiraalzaag zelf, zei hij, had de sculpturen doen ontstaan omdat het een duizendjarige ervaring van de mens met snijden en hakken in zichzelf besloten had. Zijn aandacht had zich verlegd van Brancusi's gekerfde beelden in brons en steen naar de gehouwen en gestapelde voetstukken waar zij op stonden.

In het najaar ging hij terug naar New York en trouwde. Een korte periode van rust volgde. Hij woonde in benauwde ruimten. Die winter nam ik een groot, voornamelijk leeg appartement. Carl Andre bracht er zijn spiraalzaag en maakte in drie maanden 8 of 9 grote piramides. Zij waren opgebouwd uit gewoon timmerhout van 2 bij 4 inch, trapsgewijs in elkaar sluitend op de manier van een constructie van onbewerkt hout in de Amerikaanse wildernis. Ieder stuk kon opgebouwd worden in twee configuraties of uit elkaar genomen wanneer het moest worden vervoerd of opgeslagen. Dozijnen mensen zagen ze. Het waren vanuit elk mogelijk criterium belangrijke werken, algemeen bewonderd door Carl Andre's collega's, waarvan niemand iets kon 'doen' voor de kunstenaar en op gelijke wijze genegeerd door kunsthandelaren en museumconservatoren. De enige uitzondering was de kunsthistoricus en criticus Eugene Goossen.

In die tijd was de greep van het abstract-expressionisme nog maar nauwelijks verminderd. Natuurlijk hadden Ellsworth Kelly en Ad Reinhardt uitgebreid tentoongesteld, maar in het algemeen waren slechts weinig mensen, behalve de zeer jonge kunstenaars (Carl Andre was toen 24), ontvankelijk genoeg geworden om in staat te zijn dit nieuwe werk te 'zien'.

Dus stond het daar maar. In september 1960 zegde ik het appartement op. De nieuwe huurder, de kunsthandelaar Richard Bellamy, stemde er in toe de piramides op te slaan, daar Carl geen ruimte had. Merkwaardig genoeg achtte Bellamy, die een opmerkelijk vooruitziende blik toonde wat betreft Pop Art en aangrenzende gebieden, de piramides geschikt om als brandhout te worden opgestookt die winter.

I call them anecdotal, but they were not 'literary' anecdotes, the iron cartoons of a Stankiewicz. Rather they were brief anecdotes about gravitation, friction, displacement, equilibrium, and like plain physical principles.

There was a concurrent effort which illuminates some of CA's thought at the time. He made perhaps a score of objects, less witty than funny (in an enigmatically vulgar way) which he called 'dada forgeries'. I recall, for instance, a tin box for 'Schwarze Weisheit' Brazilian cigars: inside it, a slice of desiccated toast, inked entirely black: the whole called 'The Donation of Constantine'.

Clearly he was preöccupied with the possibilities of the ready-made sculptural component, but wished to rid the readymade of the associative semblances of dada and surrealism. Rather abruptly, he found his way out of the quandary. The leavings of the railroad were abandoned, as he began to shop for collections of identical modules, cheap at surplus houses, the tailings of industry in steel, glass, plastic and aluminium. The endpoint of this series was reached in a group of small pieces made by combining identical bars of rolled steel measuring 1 x 1 x 3 units, into forms like capital letters I, T, U, L, post-and-lintel, and so forth. Wanting then to build these pieces again out of construction timbers, on a scale reckoned in feet rather than inches, CA wrote a detailed proposal for a show to the dealer Leo Castelli. I can't recall whether that letter, with its attendant drawings, was simply ignored, or waved aside with a vague 'maybe next year'.

In any case, late in 1961, with two bodies of work dismissed as pointless. CA went into a kind of seclusion. We saw little of one another until August of 1962. Then we arranged that I should come to see and photograph what he called his 'indoor vacant lot'. He would soon move to a tiny apartment in Brooklyn. There was no room there for storing old work, all was to be left behind.

The 'vacant lot' was a complicated parlor-floor hole in a Lower East Side tenement. There were a bed and wardrobe somewhere, but no other furniture. A cabinet-maker's saw in the basement below rang like a carrillon. A broken automatic toilet flushed Niagara. Children had stoned out the windows months before. There was finished work stacked on every horizontal surface and hanging on the walls . . . I think there must have been sculpture standing in the bathtub. I don't know how much was there: the film ran out before the job was done.

There were at least five classes of objects, ranging from prodigiously ugly through downright hideous. Collage 'paintings' incorporating whole physical objects (gloves, umbrellas, lettuce), covered entirely in glossy enamel paint in primary colors, *poured* on, so that viscosity and surface tension were exploited rather than hue or texture. 'Polymorphous perverse carpentry', made by nailing up dishevelled scrap wood from the streets, often 'as though' they had been anonymous readymade modules. Poly-

Carl had op dat moment geen geld meer en had ook geen gelegenheid meer te beeldhouwen. In de herfst van 1960 kreeg de poëzie weer zijn aandacht. Vroegere gedichten waren steeds vrije lyrische verzen; nu begon hij bestaande teksten te gebruiken en 'hakte' direct van het woord zoals hij dat deed met de houten balken; wat hij van zijn sculpturen geleerd had paste hij nu toe met woorden. Een belangrijke tekst was voor enige tijd (voor jaren in feite) een oud verhaal over de oorlog van koning Philip, de eerste oorlog van Amerika, die uitgevochten werd in de moerassen van Carl Andre's geboortegrond, zuid-oost Massachusetts.

Hoewel ik met nadruk stel dat Carl's literaire en beeldende activiteiten niet van elkaar te scheiden zijn, wil ik mij verontschuldigen dat ik niet uitgebreid over de gedichten schrijf.
Er is een zeer grote hoeveelheid werk in woorden en ik geloof dat het zeer waardevol is. Dankzij de compactheid heeft het meeste de jaren overleefd, onopgemerkt – voornamelijk kiemkrachtig werk als het was, nu tot zaad geworden. Ik hoop alleen maar dat iemand een goed gedeelte ervan vroeger of later zal drukken. (E.D.: Het werk wordt in 6 delen in zijn totaliteit uitgegeven door Seth Siegelaub in samenwerking met de Dwan Gallery).
Momenteel rust de last van het bewijs voornamelijk op een archief van carbon copieën, dat parallel loopt met dat van de fotonegatieven.

In het begin van 1961 gaf een financiële noodzaak gelegenheid tot nieuwe mogelijkheden voor zijn sculptuur. Carl Andre ging werken als remmer en vrachtconducteur bij de Pennsylvania Railroad, een baan die hij jarenlang hield. De meest eenvoudige veronderstelling zou er op wijzen dat zijn vroegere aanduidingen van modulaire en isometrische structuren een overvloedig voorbeeld zouden vinden in de wagons en dwarsliggers van New Jersey. Maar in werkelijkheid begon hij stukken ijzerschroot, die hij langs de spoorlijnen vond, mee naar huis te nemen: een haak, een veer, kogellagers. Ze werden vrijblijvend verzameld, slechts uitgaande van hun gewicht en hun eigen structurele grenzen. Een glazen keramische isolator stond er onveranderd. Al spoedig stonden de raamkozijnen en de randen van de vloer vol met deze anecdotische stukken. Ze werden vertrapt.

Ik noem ze anecdotisch, maar ze waren niet letterlijk anecdotisch zoals de ijzeren cartoons van een Stanckiewitz. Het waren eerder korte anecdotes over gewicht, wrijving, verplaatsing, evenwicht, als eenvoudige physische principes.

Er was een gelijktijdig streven dat misschien Carl's denken in die tijd verduidelijkt. Hij maakte een aantal objecten, minder geestig dan wel grappig (op een raadselachtige banale manier), die hij dada vervalsingen noemde. Ik herinner me b.v. een tinnen doosje voor 'Schwarze Weisheit' braziliaanse sigaren: erin een sneetje uitgedroogde toast, met inkt helemaal zwart gemaakt. Het geheel heette 'The Donation of Constantine'.

Hij werd duidelijk in beslag genomen door de mogelijkheden van

chrome stalagmites of pigmented concrete, sometimes embedding iron detritus or bricks. 'Pizza pies', flat patties of Portland cement, bristling with glass marbles and dish and bottle shards. And a curiously memorable set of pieces made of *slices* of wet concrete, laid one upon another in collocations reminiscent of the excrement of dogs.

The landlord must have had difficulty in disposing of it all. CA has said often that he was pleased to be rid of the lot. Nonetheless, looking at the old photographs in the light of what has been done in American sculpture during the 3 or 4 years just past, I can't help noticing that those 9 months were spent on work of unswervingly radical aspiration. There was more at issue than mere despair, or keeping his hand in.

For the next 3 years, in Brooklyn and Manhattan, CA's main activities were literary. The endless flow of lost sculpture never stopped, but poems, some of them extremely ambitious, were his concern. That words have spatial and plastic qualities, along with their sonorous and associative properties, was a discovery that exfoliated systematically in the space of pages divided by the typewriter into a uniform grid.

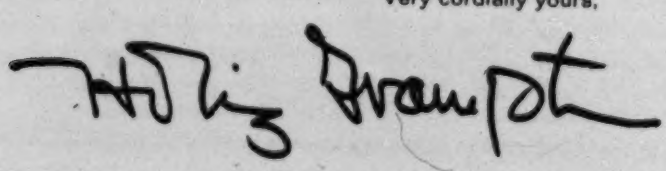
Finally, in 1964, E. C. Goossen, recalling the pyramids of years before, asked Carl to rebuild one for a group show at the Hudson River Museum. Inclusion in other group shows followed more or less immediately . . . but I'm sure you are quite familiar with Carl's career from that time to this. Of course, when his *oeuvre* became 'public', my own task was finished. Others keep the records now, and there are no lost works anymore.

I hope this letter, melancholy as it is, has at least suggested that Carl Andre's work was not generated spontaneously upon the floors of the Tibor de Nagy Gallery. His work has already changed the plastic art of the West. I trust it will continue to do so, and in ways that are by no means subtle.

I think Carl, in a sense, Brancusi's truest heir. The old Roumanian peasant stressed direct cutting in metal, wood and stone . . . the young American makes direct cuts in gravity, mass, volume, density: the most fundamental properties of all sculpture, as of all matter.

I am sending you, along with this letter, a quantity of labelled photographs, and bits of writing, as documentation. They are merely my own choice among remnants. But they are surely of interest, as T. S. Eliot said of Dante's shorter poems, 'because they are by Dante'.

Very cordially yours,



Hollis Frampton, New York City - 24 May 1969

de 'ready made' als component van een sculptuur, maar hij wilde de ready made ontdoen van iedere associatie of gelijkenis met dada en surrealisme. Nogal plotseling slaagde hij er in een uitweg te vinden voor dit dilemma. De overblijfselen van de spoorweg werden in de steek gelaten, hij begon rond te kijken naar verzamelingen identieke standaardeenheden, goedkoop in winkels van dumpartikelen, het uitschot van de industrie in staal, glas, plastic en aluminium. Het eindpunt van deze serie werd bereikt in een groep kleine sculpturen, die ontstond door identieke staven geperst staal in eenheden van 1 x 1 x 3 te combineren tot vormen als de hoofdletters I, T, U, L. Daar hij deze stukken nog eens opnieuw wilde bouwen van constructie-hout, op een schaal die eerder in meters dan in centimeters berekend was, schreef Carl Andre een gedetailleerd voorstel voor een tentoonstelling aan de handelaar Leo Castelli. Ik kan me niet herinneren of deze brief met bijgevoegde tekeningen eenvoudigweg genegeerd werd of terzijde geschoven met een vaag 'misschien volgend jaar'.

In ieder geval tegen het eind van 1961 toen twee groepen werk opnieuw als onbeduidend waren afgewezen, trok Carl Andre zich in een soort afzondering terug. We zagen elkaar weinig tot augustus 1962. We maakten toen een afspraak dat ik zijn wat hij noemde 'binnenshuis onbebouwd landje' zou komen zien en fotograferen. Hij zou namelijk spoedig verhuizen naar een uiterst klein appartement in Brooklyn. Er was daar geen ruimte om oud werk op te slaan, alles moest achtergelaten worden.

Het 'onbebouwde landje' was een ingewikkelde krotachtige huiskamer op de benedenverdieping van een huurkazerne in de Lower East Side. Ergens stonden een bed en een klerenkast, maar verder was er geen meubilair. Een zaag van een meubelwerker beneden in het souterrain luidde als een carillon. Een kapotte automatische w.c. stroomde als de Niagara. Kinderen hadden al maanden geleden stenen door de ruiten gegooid. Er stond voltooid werk gestapeld op ieder horizontaal oppervlak en het hing van de muren . . . ik denk dat er zelfs een sculptuur in de badkuip stond. Ik weet niet meer hoe veel er was: de film was op voordat mijn werk af was.

Er waren tenminste vijf verschillende soorten objecten, variërend van geweldig lelijk tot rondweg afschuwelijk. Collage-schilderijen, die drie-dimensionale objecten bevatten (handschoenen, paraplu's, sla), totaal bedekt met glimmende emaille verf, *vormden een voortdurende stroom* zodat eerder kleurigheid en spanning tussen oppervlakken gebruikt werden dan kleurschakeringen of texturen. 'Polymorph pervers timmerwerk', bestaande uit aan elkaar getimmerde wanordelijke stukken houtafval van de straat, dikwijls gebruikt alsof zij anonyme ready-made modulaire eenheden waren. Veelkleurige stalagmieten van beton, soms ijzerafval of bakstenen omvattend. Pizza pasteien, vlakke taartjes van Portland cement, wemelend van glazen knikkers en scherven van borden en flessen. En een merkwaardig gedenkwaardige serie stukken bestaande uit *plakken* natte beton, op elkaar gestapeld in rangschikkingen, die aan de uitwerpselen van honden doen denken.

De huisbaas moet het moeilijk gehad hebben om alles op te ruimen. Carl Andre heeft vaak gezegd blij te zijn van de rommel af te zijn. Niettemin, terugblikkend op de foto's in het licht van wat de juist afgelopen 3 of 4 jaar in de amerikaanse sculptuur gebeurd is, kan ik niet nalaten op te merken dat die 9 maanden besteed waren aan werk dat getuigde van een onwankelbaar radicaal streven. En er was meer aan de orde dan louter wanhoop, of het bijhouden van iets.

De volgende drie jaren, in Brooklyn en Manhattan, waren Carl Andre's activiteiten voornamelijk literair. De eindeloze stroom van verloren gegane sculpturen hield nooit op, maar gedichten, sommige er van buitengewoon ambitieus, waren zijn voornaamste zorg. De woorden hebben een ruimtelijke en beeldende kwaliteit; dit, tezamen met hun klankrijke en associatieve eigenschappen, was een ontdekking die systematisch leidde tot het door de typemachine verdelen van de bladruimte in een gelijkvormig raster.

In 1964 tenslotte vroeg E. C. Goossen, die zich de piramides van jaren daarvoor herinnerde, Carl er één opnieuw te bouwen voor een groepstentoonstelling in het Hudson River Museum. Deelname aan andere groepstentoonstellingen volgde vrijwel onmiddellijk . . . maar ik ben er vrij zeker van dat je vanaf die tijd vertrouwd bent met Carl's loopbaan tot nu toe. Toen zijn *oeuvre* 'publiek' werd, was mijn eigen taak vanzelfsprekend afgelopen. Anderen houden nu de documentatie bij en er zijn nu geen verloren gegane werken meer.

Ik hoop dat deze brief, melancholiek als hij is, tenminste heeft gesuggereerd dat Carl Andre's werk niet spontaan op de vloeren van de Tibor de Nagy Gallery ontstaan is. Zijn werk heeft de beeldende kunst van het Westen al veranderd. Ik vertrouw dat het dat zal blijven doen, en op een manier die alles behalve subtiel zal zijn.

Ik denk dat Carl in zekere zin Brancusi's zuiverste erfgenaam is. De oude Roemeense boer benadrukt het direct bewerken van metaal, hout en steen . . . de jonge Amerikaan maakt direct werken met gewicht, massa, volume, dichtheid: de meest fundamentele eigenschappen van alle sculptuur, evenals van alle materie. Ik stuur je met deze brief een aantal van opschriften voorziene foto's en wat literair werk als documentatie. Zij vormen slechts mijn persoonlijke keuze van wat er nog overgebleven is. Maar zij zullen zeker van belang zijn, zoals T. S. Eliot zei van Dante's kortere gedichten, 'omdat zij van Dante zijn'.

Met vriendelijke groeten

Hollis Frampton

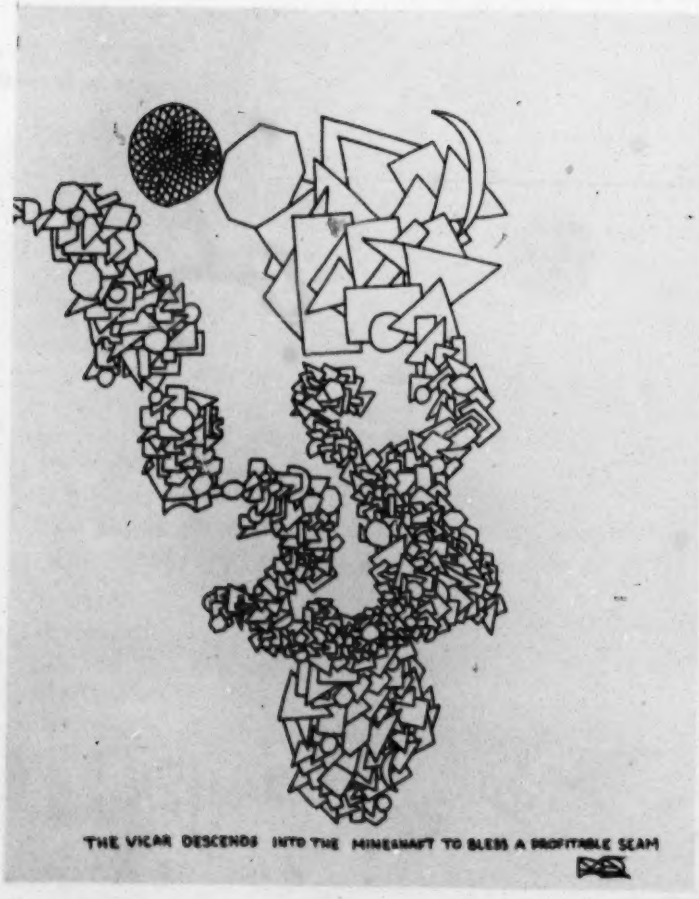
Hollis Frampton, New York City – 24 mei 1969

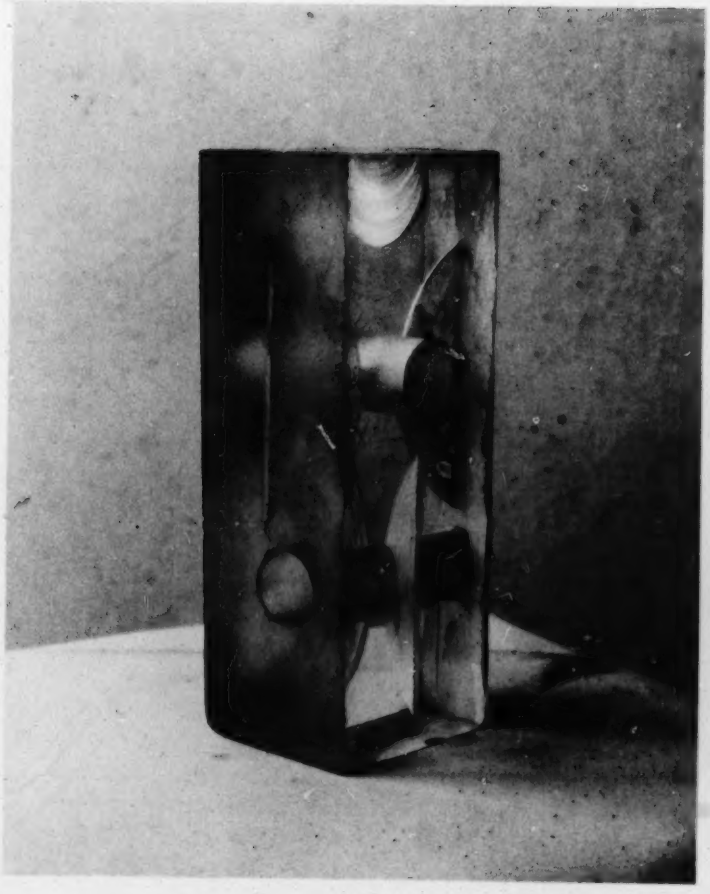
. . . the distinct possibility of the draughtsman's page . . . ' (p. 9)
Jan. 1959.
India ink
about 20 x 24 in.
Lost

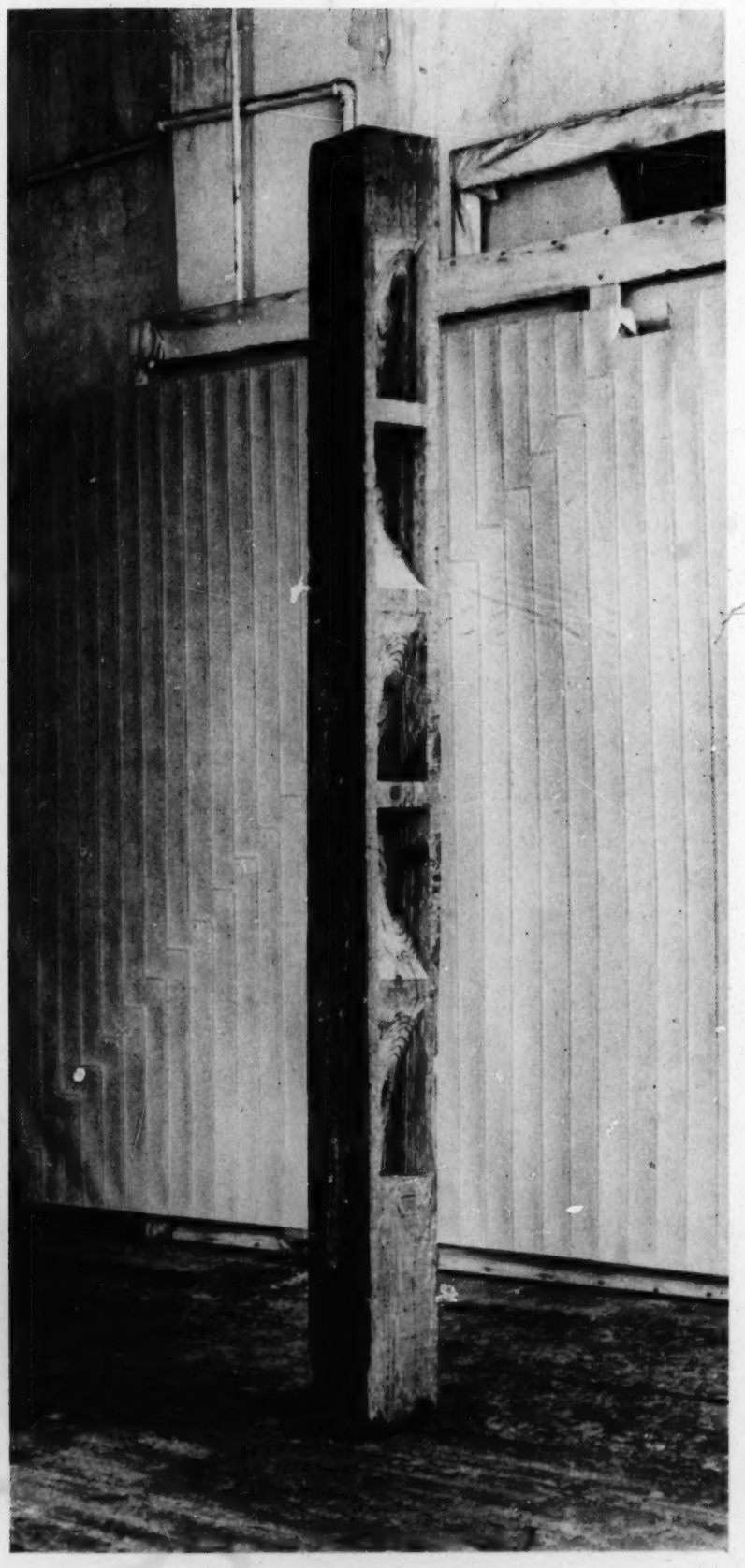
. . . de duidelijke mogelijkheid van de pagina voor de tekenaar . . . ' (blz. 9)
Jan. 1959.
O.I. inkt
± 50 x 60 cm
Verloren

. . . within a rigidly defined volume . . . ' (p. 9)
March 1959.
Plexiglas
about 10 in. high
Coll. Barbara Rose

. . . binnen een streng bepaald volume . . . ' (blz. 9)
Maart 1959.
Plexiglas
± 25 cm hoog
Verz. Barbara Rose, New York.







'. . . negative sculptures', man-sized . . .' (p. 9)
Ladder 1.
Wood
about 72 in. high
Lost
Spring, 1959

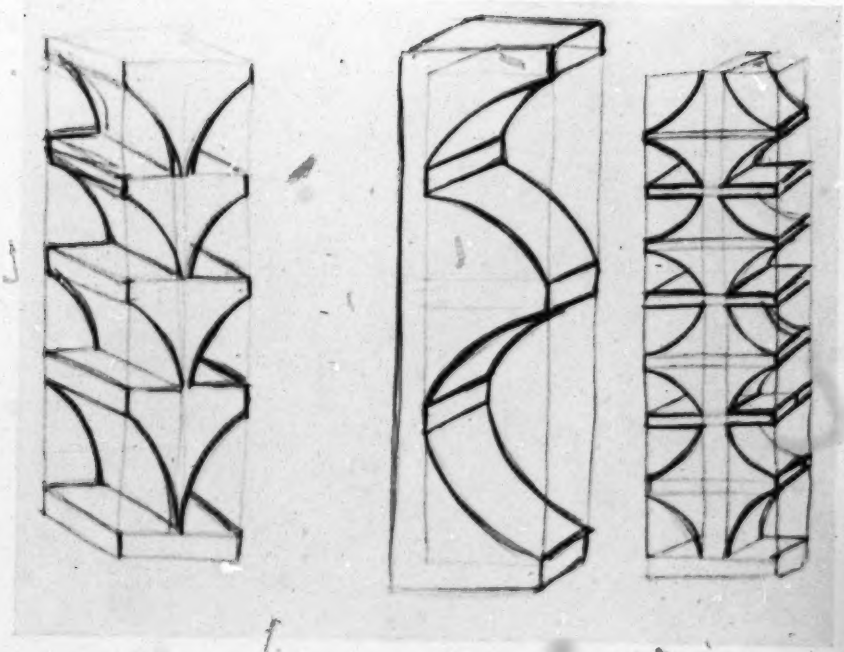
'. . . negatieve sculpturen, manshoog . . .' (zie blz. 9)
Ladder 1.
Voorjaar 1959
Hout
± 190 cm
Verloren

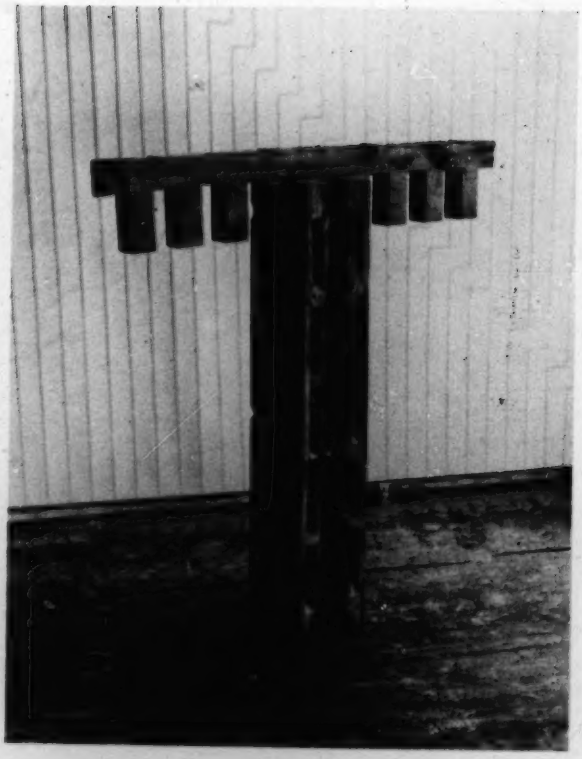
Study for 'negative sculptures'
March 1959
Pencil
about 16 x 20 in.
Lost

Studie voor 'negatieve sculpturen'
Maart 1959
Potlood
± 40 x 50 cm
Verloren

'. . . hand-cut from pilfered timbers . . .' (p. 9)
Baboons
Spring 1959
Wood
about 36 in. high
Lost

'. . . met de hand gesneden uit meegenomen houten balken . . .' (zie blz. 9)
bavianen
Voorjaar 1959
Hout
± 90 cm hoog
Verloren



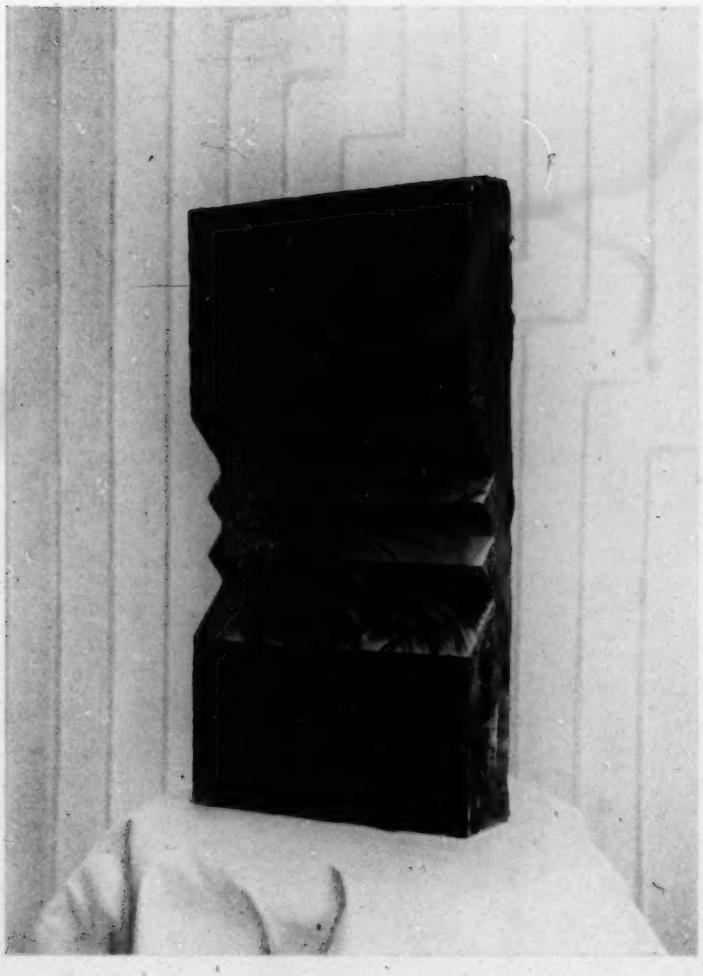


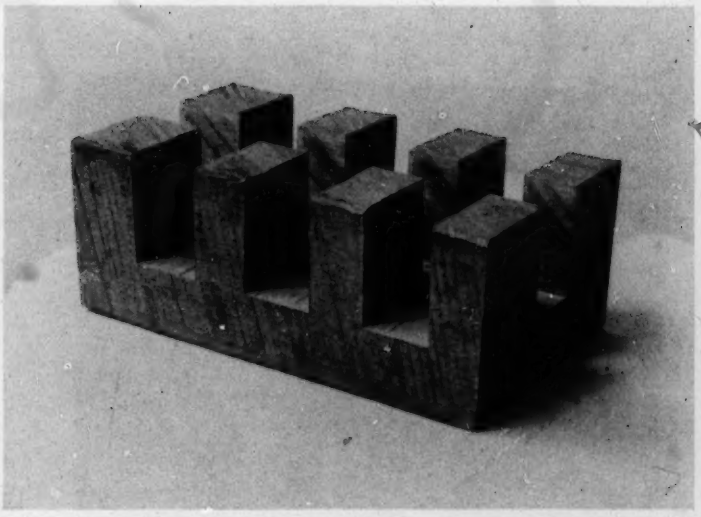
'. . . analytic capabilities of the radial saw . . . ' (p. 9)
Summer 1959
Wood
about 16 in. high
Lost

'. . . de analytische capaciteiten van de cirkelzaag . . . '
(zie blz. 10)
Zomer 1959
Hout
± 40 cm hoog
Verloren

'. . . the original block implied a set of sculptures . . . ' (p. 9)
Summer 1959
Wood
about 6 x 8 x 12 in.
Lost

'. . . het oorspronkelijke blok hield een aantal sculpturen in . . . ' (zie blz. 10)
Zomer 1959
Hout
± 15 x 30 x 20 cm
Verloren



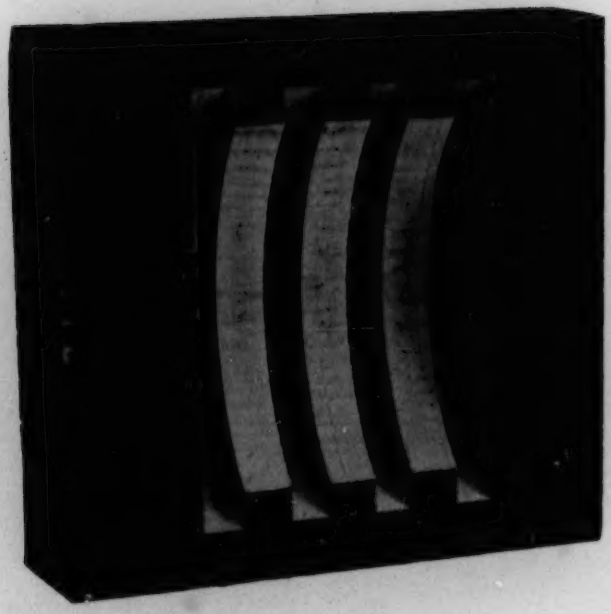


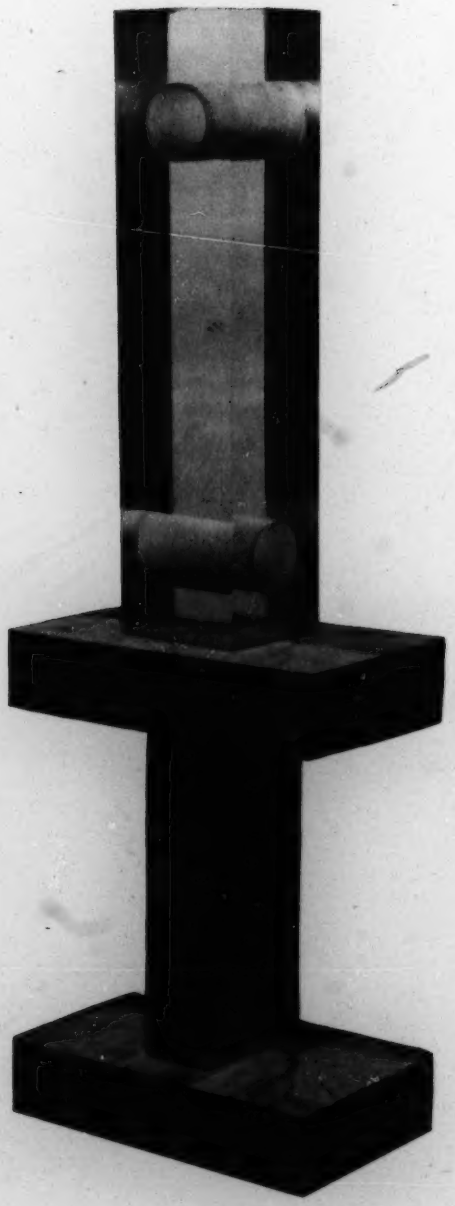
. . . thousands of years of experience in cutting . . . ' (p. 9)
Summer 1959
Wood
about-12 in. high
Lost

. . . duizenden jaren ervaring in snijden en hakken . . . ' (zie blz. 10)
Zomer 1959
Hout
± 20 cm hoog
Verloren

Winter 1958-59/Summer 1959
Plexiglas & wood
Overall ht.
about 10 in.
(?) Lost

Winter 1958-59/Zomer 1959
Plexiglas en hout
± 25 cm hoog
Verloren



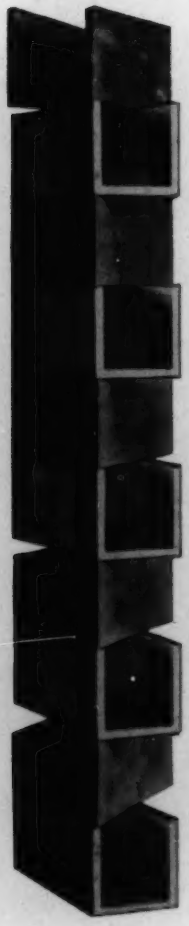


. . . brief anecdotes about physical principles . . . ' (p. 11)
Wand and Python
Winter 1960-61
Steel
about 18 in. high
Coll. Frank Stella

' . . . korte annecdotes over physische principes . . . ' (zie blz. 11)
Staf en Python
Winter 1960-61
Staal
± 45 cm hoog
Verz. Frank Stella, New York

' . . . he began to shop for identical modules . . . ' (p. 11)
Winter 1960-61
Extruded aluminium
about 14 in. high
Lost

' . . . en begon rond te kijken naar identieke modulaire eenheden . . . ' (zie blz. 12)
Winter 1960-61
Aluminium profiel
± 35 cm hoog
Verloren

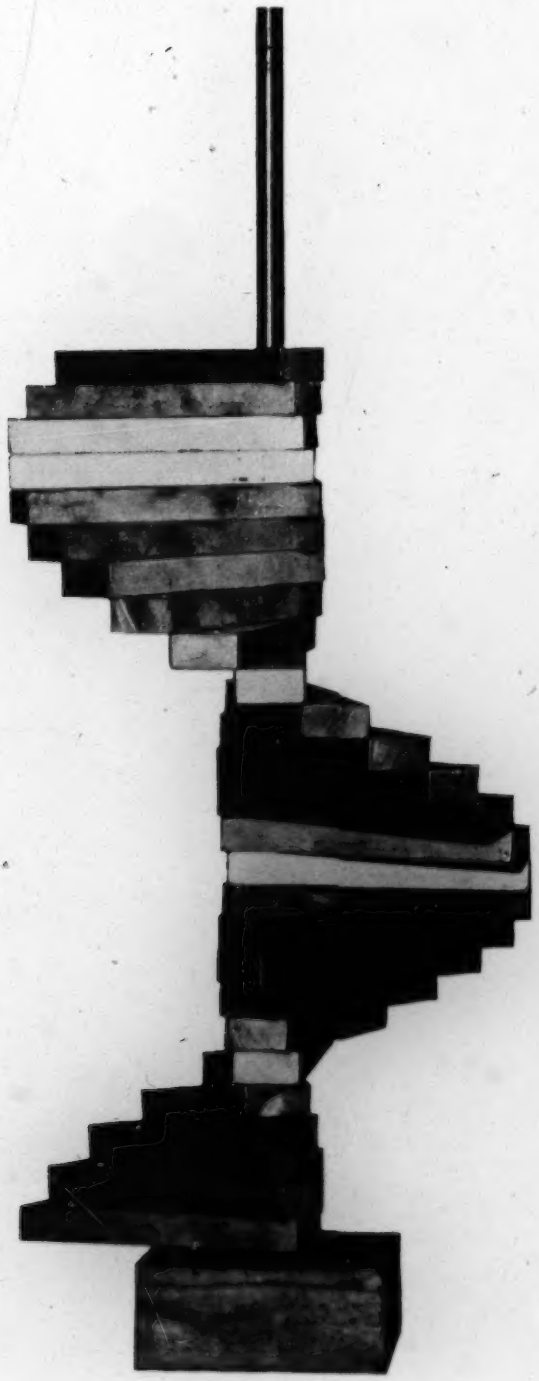


'. . . the tailings of industry in steel . . .' (p. 11)
Winter 1960-61
Stainless steel
about 24 in. high
Coll. Robert Huot

'. . . het afval van de staalindustrie . . .' (zie blz. 12)
Winter 1960-61
Roestvrij staal
± 60 cm hoog
Verz. Robert Huot, New York

'. . . bars of rolled steel, 1 x 1 x 3 units . . .' (p. 11)
Spring 1961
Hot-rolled steel
about 8 in. high
(?) Lost

'. . . staven gewalst staal, 1 x 1 x 3 eenheden . . .' (zie blz. 12)
Voorjaar 1961
Heet gewalst staal
± 20 cm hoog
Verloren



'. . . indoor vacant lot . . . ' (p. 11)
Photograph Aug. 1962
Pieces from various times

'. . . binnenshuis onbebouwd landje . . . ' (zie blz. 12)
Foto Aug. 1962
Werken uit verschillende perioden

'. . . Whole physical objects, covered in enamel . . . ' (p. 12)
Nov. 1961 ca.
Umbrella
cigaret butts
enamel
about 24 x 36 in.
Lost

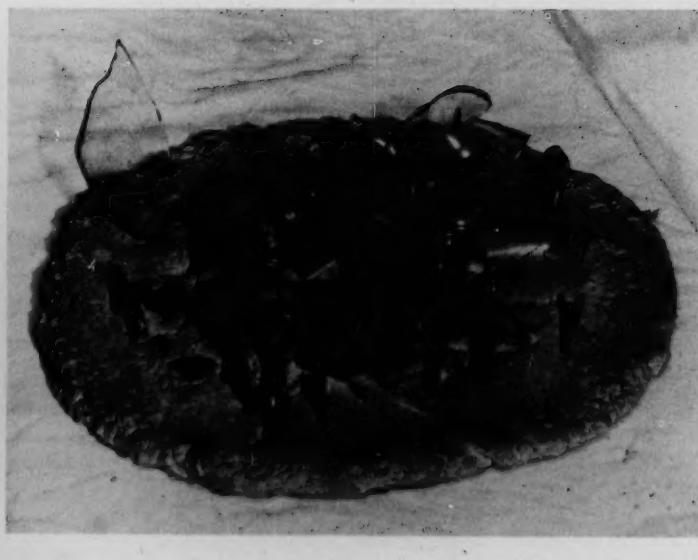
'. . . hele drie-demensionale voorwerpen, bedekt met emailleverf . . . ' (zie blz. 12)
Ca. Nov. 1961
Parapluie
sigarettenpeuken
emaille
± 60 x 90 cm
Verloren

'. . . polymorphous perverse carpentry . . .' (p. 11)
Dec. 1961 ca.
Wood
Ht. = about 24 in.
Lost

'. . . polymorph pervers timmerwerk . . .' (zie blz. 12)
Ca. Dec. 1961
Hout
± 60 cm
Verloren

'. . . pizza pies, bristling with bottle shards . . .' (p. 11)
Winter 1961-62
Portland cement & glass
about 12 in. dia.
Lost

'. . . pizza pasteien, wemelend van flesscherven . . .'
(zie blz. 12)
Winter 1961-62
Portland cement en glas
diam. ± 30 cm
Verloren

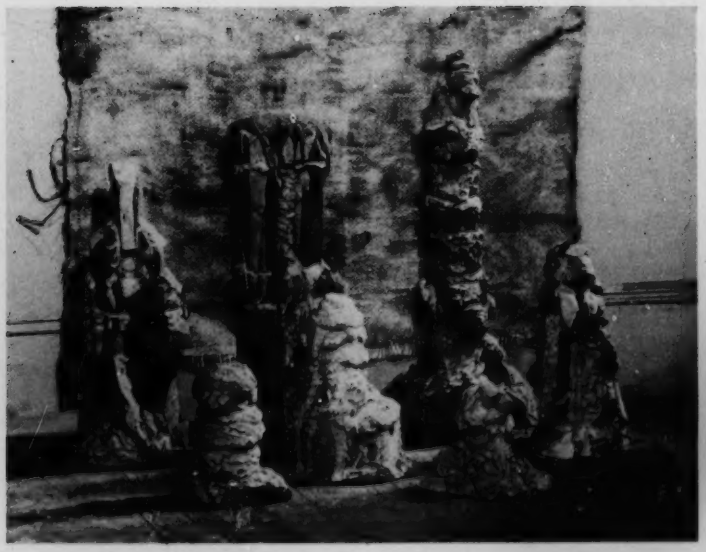


'. . . stalagmites of pigmented concrete . . . ' (p. 11)
Feb. 1962 ca.
Average ht. = 16 in.
Lost

'. . . stalagmieten van gekleurd beton . . . ' (zie blz. 12)
Ca. 1962
Gemiddelde hoogte ± 40 cm
Verloren

'. . . the excrement of dogs . . . ' (p. 11)
March 1962 ca.
Portland cement
ht. = about 10 in.
Lost

. . . de uitwerpselen van honden . . . ' (zie blz. 12)
Ca. Maart 1962
Portland cement
± 25 cm hoog
Verloren



They say that Alexander gives
The scent of violets in every place
He spends the night & tigers roar
For no apparent reason where
He is spending his last season.
Diana burned for Alexander's birth.
A horse & Aristotle learned
The ways a boy becomes a man
& outgrows Macedonia the way
Another boy outgrows his shoes.
Who read the omens read the news
& can retire for thirty years
Until the prophecies expire &
History resumes the march of
Sweating men and alley cats
Screaming for a proper reason.

(undated: late 1957)

The ways of love were
sometime my revenge when
I was wronged by something
done or said & she stood
naked by the window waiting
to be struck perhaps where
her white breasts were
red. To know that every
touch will be measured before
hand is dread worse than
danger. She turned from
me & stared, eyes wanting
tears, with envy at the rain.

(undated: early 1958)

It is a pity that in the last act
Love must fail, when manufactured birds
& shining foil, resembling lightning,
Fall across the stage & knockings
On the hides of drums recall
What we remember thunder was.
Before the final bow, the hero should
Revive & villain, brought to book,
Should read his crimes aloud. But
Fallen girls let sleeping heroes lie
& dark mustaches win the mortgaged
Brides. Before our play closed on
Desire, we thought that love was just.
When we were mild, our mothers
Baked sweet cakes; our fathers held
Us in the air & smiled. When we were
Bold & pulled our sisters' hair, we got
No supper & our fathers growled. But
Now the arms of conduct & reward
Swing on the edges of uneasy tempers.
Meek & wild no longer are opposed &
Every love pretending to be
Pure must end in sullen compromise.

(undated: 1960?)

YOU, WATCHER

I have made an object of pity & fear out of this umbrella
by picking it
out of a trash can & by painting it red, blue & yellow.
You, watcher, if you truly watch, give yourself to all the
fate of this umbrella.
It was rejected and I saved it.
It was plain & I made it ornate.
I have loved this umbrella & you, watcher, are in danger.
The arts of recognition reach ourselves.
The arts of action reach our fears & our desires.
Agron. Umbrella Man.

(undated: Spring 1962 ca.)

young girls among themselves
young girls among
young girls
young
among themselves

POEM FOR THREE VOICES

1				1
2	no			2
3		light		3
4	no			4
5			now	5
6	no	light		6
7				7
8	no			8
9		light		9
10	no		now	10
11				11
12	no	light		12
13				13
14	no			14
15		light	now	15
16	no			16
17				17
18	no	light		18
19				19
20	no		now	20
21		light		21
22	no			22
23				23
24	no	light		24
25			now	25
26	no			26
27		light		27
28	no			28
29				29
30	no	light	now	30

(Note: words on same line to be read simultaneously; unvoiced numbers to aid readers only)

(11/29/63)

RENUNCIATION

2 do

4 desire

7 anymore

1 I

6 desire

5 their

3 not

(undated: early 1964?)

GIVEN JOURNAL SQUARE

GIVEN JOURNAL SQUARE
" A FLIGHT OF STAIRS
" A FAT GIRL
" HER LABOR IN CLIMBING
" AN ALUMINIUM STICK
" THE SOUND OF TWO VOICES
" A BLACK MAN
" HIS CATARACTS

SONG

and air and beast and bell
and bird and bone
and brain and breath
and child and corn and crown
and death

and earth and eye and flag
and flesh and flint
and fog and frost
and glass and grace and grain
and grass

and gut and hair and heart
and hell and horn
and husk and ice
and kelp and king and knife
and lace

and lamp and leaf and lens
and lime and luck
and mask and maze
and milk and moon and moss
and mouth

and nerve and night and north
and oar and pearl
and pride and rag
and rib and root and saint
and salt

and self and shoe and skull
and slate and song
and spine and spool
and star and straw and sun
and tar

and thigh and thorn and throat
and thumb and tongue
and vein and wand
and wheat and wing and womb
and word

This is Charles Lindbergh

He was clean-cut and straight- forward at all times

I found the man in him

at an engine speed of . . . 1300 revolutions per minute

(undated: Winter 1964—65 ca.)

arc
arch
aisle
bridge
bench
ball
bin
beam
booth
flange
cairn
bell
cam
cone
chair
groove
chord
crux
cog
dike
crypt
ground
depth
disk
cup
dome
ditch
height
field
door
hub
edge
floor
length
frame
gate
keg
grid
joint
source
mound
hill
log
hole
notch
sphere
plane
hull
oar
lens
plank
square
range
line
peg
mast
ridge
stance
scale
pole
pit
pyre
spike
strake
spine
rack
rib
rail
spire
throat
spool
roof
rim
room
stair
throne
stake
sill
rod
slab
stile
trench
stool
slot
sun
tomb
truss
trough
waist
wall
urn

(December, 1964)

C H A I N T O M B O D E J A N U A R Y 1 9 6 5

air	bell	birch	brad	bay	cell	cairn	coal	dog
deck	clock	disk	fog	edge	crock	fort	hat	gift
fence	hall	jay	home	floor	hump	log	knob	grape
lens	nun	marl	heart	mile	owl	nest	mound	pier
pot	pyre	notch	road	sea	rusk	psalm	shoe	way
ball	bench	book	axe	cake	brook	clam	cot	crag
chest	dime	fat	dune	creek	flag	gun	gate	faith
gown	ink	hill	flint	hulk	kit	kelp	grain	lawn
mud	loam	guest	mast	ode	moss	month	pail	pit
pond	north	reed	rum	root	proof	seed	tar	surf
beach	bird	ash	bunk	brine	cent	boy	cove	chalk
desk	eye	dome	conch	fern	god	frog	earth	girl
ice	hare	flare	hook	key	hymn	glove	lace	mat
lime	group	mask	oar	milk	lathe	noon	pig	pipe
night	raft	rug	roof	porch	salt	son	silk	ridge
beam	ant	boot	brick	cave	bin	clay	chair	curd
elm	dirt	cloud	dust	gin	food	ditch	gear	hut
hair	flame	hole	keg	hull	glass	kite	man	leaf
grave	luck	oak	meal	knife	moth	pen	path	mouth
punk	rib	rind	plank	rope	sod	shed	range	star
ale	boat	bread	bush	bee	chub	chain	crab	eel
dike	cloth	door	fox	fish	death	game	hod	gnat
field	heel	jib	hose	frost	keel	lye	lake	grass
line	nut	mass	joint	moon	peg	noun	mouse	pole
rag	rail	peace	room	sky	sand	quilt	sled	web

(Jan. 1965)

B L U E I S L A N D
S E A M E N D I N G
A S T A R T E N D S

A WINTER MEMORY OF QUINCY BAY

L E V E R W O R D S

beam
clay beam
edge clay beam
grid edge clay beam
bond grid edge clay beam
path bond grid edge clay beam

reef
slab reef
wall slab reef
bead wall slab reef
cell bead wall slab reef
rock cell bead wall slab reef

root
heel root
line heel root
rate line heel rote
dike rate line heel root
sill dike rate line heel root

room
time room
hill time room
inch hill time room
rack inch hill time room
mass rack inch hill time room

(This is poem-essay for brick Piece Lever in Jewish Museum "Primary Structure" Show.)

2-8-66

The course of development:
sculpture as form
sculpture as structure
sculpture as place
(Carl Andre)

The work of Carl Andre like all true art cannot be regarded as an insolated creative expression outside social and even political involvements.
In a symposium he has called himself' materialistic in the Marxian sense'. Barbara Rose tells about his early interest in Constructivism, because above all it was a revolutionnary art, which wanted a complete change of society and environment. Andre believes one cannot be an artist without social involvement. Art is 'a human thing for human beings literally', he is 'more interested in the continuing strata of the human condition and sensibility than in aspects that change from season to season'. Human condition is determined by all aspects, social, economical, political, philosophical etc. of our environment. In this sense, so not as an artificially created work of art, the environment is of extreme importance. To Andre the only people without an environment are the dead, that is why he thinks 'it is futile for an artist to try to create an environment, because you have an environment around you all the time'.
In the same way environment determines human condition, it determines art. This means that in order to maintain the same philosophical and mental implications a piece meant for gallery display has to be perceptually different from work for an urban setting or in a landscape.
So in fact both intellectually and materially the environment literally and figuratively is the basis for Carl Andre's art, and not, as often assumed, some historical development. There is no reason to deny influences and developments, which of course have played their roles, but for his present work his own conception of art in its relation to reality and environment is of primary importance.
In past ages society has only accepted art as objects and the artist as the machine which produces them. Any philosophical and social implication has always been denied at the time the particular work of art was created. Only afterwards, when this particular kind of art was institutionalized, a philosophical and social theory - though safely rooted in art-history, which treats art as a some special thing of a higher order - was offered. This situation still exists and with the further rapid development of our society, which basicly hardly differs from past centuries, new art forms succeed each other with ever shorter intervals. This has lately resulted in the so-called 'dematerialisation' of art. As a reaction to a society which sees the artist as an art object producing machine and to stress the conceptual and ideational character of art, artists like Carl Andre do not construct objects any more, but rather use matter in such a way that the 'art' many times is difficult to notice. When seen the work will hardly strike anyone as 'art' and in the historical

Volgorde van ontwikkeling:
sculptuur als plaats
sculptuur als vorm
sculptuur als structuur
(Carl Andre)

Zoals alle werkelijke kunst kan het werk van Carl Andre niet louter gezien worden als een geïsoleerde creatieve vorm van expressie los van een maatschappelijke, sociale en zelfs politieke betrokkenheid. In een symposium heeft hij zichzelf een 'materialist in de Marxistische betekenis' genoemd. Barbara Rose vertelt over zijn vroege belangstelling voor het Constructivisme, omdat het in de eerste plaats een *revolutionaire* kunst was, die een complete verandering voorstond van maatschappij en omgeving. Kunst is 'letterlijk een menselijk iets voor menselijke wezens', hij is 'meer geïnteresseerd in het immer voortdurende scala van menselijke verhoudingen en sensibiliteit, dan in aspecten die van seizoen tot seizoen veranderen'. Menselijke verhoudingen en omstandigheden worden bepaald door alle aspecten - maatschappelijke, economische, politieke, filosofische enz. - van onze omgeving. In deze betekenis, dus niet als een kunstmatig gecreëerd kunstwerk - is de omgeving van uiterst belang. Voor Andre zijn de doden de enige mensen zonder omgeving, daarom vindt hij 'dat het nutteloos is voor een kunstenaar om een omgeving te creëren, omdat men altijd een omgeving om zich heen heeft'. Op dezelfde manier waarop de omgeving de menselijke omstandigheden en verhoudingen bepaalt, bepaalt het ook de kunst. Dit houdt in dat, om dezelfde filosofische en mentale inhoud te handhaven, een werk dat voor tentoonstelling in een galerie bestemd is, perceptueel anders dient te zijn dan een werk voor een stedelijke omgeving of voor een landschap. Zo is in feite de omgeving in intellectueel zowel als in materieel opzicht letterlijk en figuurlijk de basis van Carl Andre's werk, en niet, zoals dikwijls wordt aangenomen, een of andere historische ontwikkeling. Er is geen enkele reden om invloeden en een ontwikkeling te ontkennen, die uiteraard hun rol gespeeld hebben, maar voor zijn huidige werk zijn zijn eigen opvattingen over kunst met betrekking tot werkelijkheid en omgeving van primair belang.
In het verleden heeft de maatschappij kunstwerken slechts geaccepteerd als voorwerpen en de kunstenaar als de machine die ze produceert. Iedere filosofische of sociale implicatie werd altijd genegeerd ten tijde van het ontstaan van een bepaald kunstwerk. Slechts later, wanneer deze bepaalde kunst geïnstitutionaliseerd was, werd een filosofische en sociale verklaring - hoewel veilig verankerd in de kunsthistorie, die kunst als iets bijzonders van hogere orde behandelt - gegeven. Deze situatie bestaat nog steeds en met de verdere snelle ontwikkeling van de maatschappij, die in fundamenteel opzicht nauwelijks verschilt van de maatschappij in vorige eeuwen, volgen de nieuwe kunstvormen elkaar met steeds kortere tussenpozen op. Dit heeft onlangs geresulteerd in de z.g. 'dematerialisatie' van de kunst. Als reactie op een maatschappij, die volhardt in het be-

sense when 'art' means a value, it is not. In spite of interesting formal art-theories, offered by numerous critics, who explain one kind of art from another kind of art, it must be obvious that the present 'dematerialisation' of art is also the result of a situation in which art means a value, represents a certain amount of money (depending how 'good' the art is, or how 'good' it is made to be by advertising and publicity investments) and consequently is no more than a rather precious commodity meant for the rich and the very rich. According to Carl Andre, 'a good work of art, once it is offered in display and shown to other people, is a social fact'. So art is a social expression which takes place within society, among ordinary human beings and is of the same order of whatever else occurs among human beings. It does not represent a value, it is just there for who ever wants to take notice of it. The 'dominating' aspect of older art, as Mondrian used to call this, attracting all attention to itself and ignoring environment, has to do with this value attached to art. Any function on a general human level was denied, art was a personal authoritarian statement meant for those few who were 'enlightened' enough to enjoy it. This art was typical for a strongly hierarchical and authoritarian society, often called liberal, in which the dominance of some individuals – including the artists – over the mass was primary. The fact that new art like Carl Andre's really is determined by the environment, forms part of it and at the same time is an answer to it, does imply a distinct social issue and illustrates the tendency of art and artists to function within society. Of course this does not mean that our present environment and society is experienced as ideal, far from that, but it seems to opiniate for a protest originating from a position within society and not an authoritarian protest from a position outside society and directed against it. Generalizing the difference is one between a revolutionary constructive art, aiming at a complete change of environment, and an authoritatrian anarchistic art, aiming at a destruction of our environment.

Carl Andre studied art at Phillips, Andover (Mass.) together with among others Frank Stella. In terms of exposing them to modern art both of them were influenced by the director of the art program, Patrick Morgan. He left the college in 1953, went into the army and travelled in Europe, sculpting for his own amusement. While living in New York in 1958 he first started doing sculpture seriously, influenced by Brancusi and Frank Stella, in whose studio he could work. At that time he used wooden beams, carving them with repeated notches or using modular arrangements. Having finished an upright column, which was cut on one face only, Stella – who was doing his black stripe paintings then – ran his hand down the uncut surface of the column and remarked that that was sculpture too. Andre says, 'I realized the wood was better before I cut it than after. I did not improve it in any way'. He than began to take timbers and large wooden beams, using them as cuts themselves. But 'these combinations of timbers and beams were too architectural, too structural'. Realizing this his sculptures became more

schouwen van een kunstenaar als een kunstvoorwerpen producerende machine en om het conceptuele en filosofische karakter van kunst te benadrukken, construeren kunstenaars als Carl Andre niet langer objecten, maar geven er de voorkeur aan direct materie te gebruiken op zo'n manier, dat het kunstwerk veelal nauwelijks opgemerkt zal worden.
Wanneer men dit soort werk ziet zal vrijwel niemand vermoeden hier met kunst te maken te hebben, en in de historische betekenis, waarin kunst een 'waarde' vertegenwoordigt, is dat ook niet zo. Ondanks de formele kunsttheorieën van talloze kritici, die de ene soort kunst verklaren uit een ander soort kunst, moet het duidelijk zijn dat de huidige hausse in 'gedematerialiseerde' kunst mede een gevolg is van een situatie waarin kunst een 'waarde' vertegenwoordigt en aldus een bepaalde geldswaarde heeft (afhankelijk van het feit hoe 'goed' de kunst is, of hoe 'goed' het voorgesteld wordt te zijn door advertenties en reclame). Bij gevolg is het niet meer dan een nogal kostbaar verbruiksartikel, bestemd voor de rijken en de zeer rijken. Volgens Carl Andre 'is een goed kunstwerk, wanneer het in het openbaar komt en getoond wordt aan het publiek, een sociaal feit'. Kunst is aldus een sociale expressie, die plaats vindt binnen de maatschappij onder gewone mensen en is daarmee van dezelfde orde als alles wat er zich ook verder maar onder mensen afspeelt. Het vertegenwoordigt geen waarde, het is er eenvoudigweg voor diegenen die er aandacht aan wensen te schenken. De 'dominerende' aspecten van oudere kunst, zoals Mondriaan dit noemde, waarbij alle aandacht voor het kunstwerk zelf werd opgeëist en de omgeving geheel werd genegeerd, heeft te maken met deze waarde, die aan kunst verbonden werd. Iedere functie of betekenis op algemeen menselijk niveau wordt altijd ontkend, kunst was een persoonlijke autoritaire mededeling, bestemd voor diegenen die 'verlicht' genoeg waren er van te 'genieten'. Deze kunst was typerend voor een sterk hiërarchische en autoritaire maatschappij – dikwijls 'liberaal' genoemd –, waarin de superioriteit van enkele individuen, inclusief de kunstenaars, ten opzichte van de massa primair was. Het feit dat kunst als die van Carl Andre werkelijk bepaald wordt door de omgeving, er een deel van vormt en er tegelijkertijd een antwoord op is, houdt een duidelijk sociaal maatschappelijk element in en illustreert het streven van kunst en kunstenaars om binnen de maatschappij te functioneren.
Uiteraard betekent dit niet dat de huidige omgeving en maatschappij als ideaal ervaren worden, verre van dat, maar het lijkt eerder een stelling nemen voor een protest vanuit een positie binnen de maatschappij en er tegen gericht. Generaliserend gesproken is het het onderscheid tussen een revolutionaire constructieve kunst met als doel een komplete verandering van onze omgeving en een autoritaire anarchistische kunst met als doel de vernietiging van die omgeving.

Carl Andre kreeg onderricht in kunst aan het Phillips College in Andover (Mass.), samen met o.a. Frank Stella.
In termen van het hen in contact brengen met moderne kunst werden beiden beïnvloed door de directeur van het kunstpro-

concerned with transportation, 'more like roads than like buildings'. Later he explained 'all I am doing is putting Brancusi's Endless Columns on the ground in stead of in the sky. Most sculpture is priapic with the male organ in the air. In my work Priapus is down to the floor. The engaged position is to run along the earth'.

For these developments in his work his experience as a freight brakeman and conductor at the Pennsylvania Railroad from 1960-1964 has been very important. Miss Barbara Rose recalls 'one day he walked into my house and announced he had resigned from the middle class. He never took another white collar job, and supported himself from that time until he made money from his art as a railroad worker'.

Apart from the idea of transportation, of sculpture running along the earth like a (rail)road, consisting of particles (an illusion offered by railroads because of the wooden beams between both rails), this experience made Andre aware of the relation of a particular work to the idea of place. 'Part of it came from working for four years for the Pennsylvania Railroad as a freight brakeman and freight conductor largely in local service in Northern New Jersey to the New Jersey Meadows, where all the highways from the West come into New York. That is vast in scale and not like the plains of the West, but in scale to the urban areas around there. It is an enormous plain with the long lines of freight cars lined up in the freight yards and the flat vast swampy meadows. It just became a strong influence on my work'.

In 1964 Andre showed his 'Cedar Piece' for the first time in a group show in the Hudson River Museum, Yonkers. The piece consists of singular wooden beams, and can be taken down after the show. This principle, the fact the material (or matter) only exists as a work of art when presented as such by the artist, becoming ordinary wooden beams again afterwards, is of extreme importance for all Andre's later work. The idea of using independent identical particles for this sculpture existed already as shown in the piece 'Cock' of 1963 owned by the artist Miss Lee Lozano. Though glued together - and it probably is the last piece in which glue was used - a composition within the sculpture lacks altogether and one part is of no more importance than any other part. After the 'Cedar Piece' Andre in 1965 was invited to take part in the 'Shape and Structure' show at the Tibor de Nagy Gallery, with among others Judd and Morris. To him a very important show, not only because it was his first exhibition in New York, but he also came in contact with artists who were working in a related field of interest. In this exhibition he showed timbers which were piled in a way related to the 'Cedar Piece'. He then became confronted with the problem of horizontality. 'The vertical element in sculpture has been the hardest to get away from. Bob Morris and Don Judd were among the first to break away from the vertical stereotype in sculpture'.

In his first oneman show of the same year at the Tibor de Nagy Gallery Andre showed constructions of styrofoam slabs. The single slabs were piled crosswise in the vertical part of the

gramma, de schilder Patrick Morgan. Andre verliet het college in 1953, ging in het leger en reisde rond in Europa. Voor zijn eigen genoegen hield hij zich toen al bezig met het ontwerpen van kleine sculpturen. Toen hij in 1958 in New York woonde begon hij zich eigenlijk voor het eerst serieus met sculptuur bezig te houden, vooral onder invloed van Brancusi en van Frank Stella, op wiens atelier hij toen werkte. In die tijd gebruikte hij houten balken, waarin hij steeds repeterende inkepingen sneed of hij maakte gebruik van modulaire rangschikkingen. Toen hij eens een vertikale zuil gemaakt had, die slechts aan één kant bewerkt was, ging Frank Stella - die in die tijd met zijn zwarte streepschilderijen bezig was - met zijn hand langs de niet-bewerkte kant van het hout en merkte op dat dat ook sculptuur was. Andre zegt daarover, 'ik realiseerde me dat het hout beter was voordat ik het sneed dan er na. Ik had het in geen enkel opzicht verbeterd'. Hij nam toen timmerhout en grote balken, die hij gebruikte als houtsculpturen op zich. Maar 'deze combinaties van timmerhout en balken waren teveel architectuur, te structureel'. Toen hij zich dit bewust werd gingen zijn sculpturen zich meer met transport bezig houden, 'meer als wegen dan als gebouwen'.

Later verklaarde hij dit als 'alles wat ik doe is Brancusi's 'Oneindigde zuil' op de vloer plaatsen in plaats van in de lucht. De meeste sculptuur is fallisch met het mannelijk lid in de lucht. In mijn werk is Priapus beneden op de grond. De betreffende positie is over de aarde te lopen'.

Zijn ervaringen als remmer en conducteur bij het goederenvervoer van de Pennsylvania Railroad van 1960 tot 1964 is van groot belang geweest voor deze ontwikkelingen. Barbara Rose herinnert zich, 'op een dag kwam hij mijn huis binnen en kondigde aan dat hij zich terugtrok uit de middenstand. Hij nam nooit meer een 'witte boorden' baan en voorzag in zijn levensonderhoud als spoorwegarbeider, totdat hij geld verdiende met zijn sculpturen'. Naast het idee van transport, van sculpturen die zich over de aarde uitstrekken als een (spoor)weg bestaande uit losse delen (een beeld dat spoorwegen ook bieden door de houten bielzen tussen de rails), maakte de spoorwegervaringen Andre ook bewust van de relatie tussen een bepaald werk en het idee van 'plaats': 'Gedeeltelijk kwam dit door het werk gedurende vier jaar bij de Pennsylvania Railroad als remmer en vrachtconducteur in voornamelijk lokale diensten van Noord Jersey tot New Jersey Meadows, waar alle autosnelwegen van het Westen naar New York bij elkaar komen. Dit is uitgestrekt in schaal, niet als de vlaktes in het Westen, maar in verhouding tot de verstedelijkte gebieden daar omheen. Het is een enorme vlakte met lange rijen goederenwagens, die opgesteld staan op de goederenterreinen en op de vlakke uitgestrekte moerassige weiden. Het kreeg een sterke invloed op mijn werk'.

In 1964 stelde Andre zijn 'Cedar Piece' voor het eerst tentoon in een groepstentoonstelling in het Hudson River Museum te Yonkers. Het stuk bestaat uit losse houten balken en kan na de tentoonstelling weer uit elkaar genomen worden. Dit principe, het feit dat het materiaal (of materie) slechts als kunstwerk be-

piece and just joined in a square of three layers in the horizontal part, both parts leaving a square hole in the middle. With this piece, because of the holes and the horizontal part, a relation with the environment was introduced. Though still in many ways a self-centered 'sculpture', it also had the beginning in it, what Andre later called 'an answer to the environment'. In the next two oneman shows, in 1966 in the Tibor de Nagy Gallery and in 1967 in the Dwan Gallery, this principle was further developed. In both shows he used bricks and the actual works of art formed a integrated part of the whole of the gallery space. In the Tibor de Nagy show eight 'islands' were formed on the floor space by using various modular arrangements consisting of ever the same quantity of bricks. The rectangular shaped bricks were used in both possibilities, in their length and width. So two 'islands' of each variation were formed; two 2x15, two of 3x10, and two of 5x6. With the same amount of simple information various possibilities are shown, each 'island' consisting of exactly the same quantity of material and offering a perceptually totally different result. The importance of this piece even goes far beyond the already mentioned environmental issues into philosophical aspects about perception of reality, its presence in always varying appearances based on similar primary elements, implying no standard values for anything in nature and human life.

The same principle was repeated in the Dwan show where the gallery floor was covered with bricks, leaving out 'holes' in the abovementioned arrangements and offering issues for an art loving public what the art was, the brick floor where one walks upon or the open spaces on the floor (Carl Andre: 'a thing is a hole in a thing it is not').

In following shows this principle was adapted with varying materials as cement and wood blocks and then with thin metal plates, arranged in such a way that one is forced to walk upon them. He states about this 'My works are in constant state of change. I'm not interested in reaching an ideal state with my works. As people walk on them, as the steel rusts, as the brick crumbles, as the materials weather, the work becomes its own record of everything that's happened to it'. His choice of material is determined by the environment and by the available 'means of production'. In other words he feels his work will also be determined by the capital investment in it. That is why he states 'my particles are all more or less standards of the economy, because I believe in using the materials of the society in the form the society does not use them'.

The metal pieces as shown in gallery exhibitions in the U.S. and Europe and in various important museumshows seem to make one aware of the environment rather than of the work itself. Andre calls this sort of work a 'place' and he explains: 'a place is an area within an environment, which has been altered in such a way as to make the general environment more conspicuous. Everything is an environment, but a place is related particularly to both the general qualities of the environment and the particular qualities of the work which has been done'.

He also demonstrated these ideas in nature when in spring staat indien als zodanig door de kunstenaar gepresenteerd en er na weer tot gewone houten balken wordt, is van groot belang voor Andre's werk hierna. Het idee identieke van elkaar onafhankelijke delen voor zijn sculptuur te gebruiken bestond reeds eerder, zoals in het stuk 'Cock' uit 1963 in het bezit van de kunstenares Lee Lozano. Hoewel de delen nog aan elkaar gelijmd zijn - en waarschijnlijk het laatste in die serie - ontbreekt een compositie binnen de sculptuur zelf totaal, terwijl het ene deel niet belangrijker is dan het andere deel.

Na dit 'Cedar Piece' werd Andre in 1965 uitgenodigd deel te nemen aan de tentoonstelling 'Shape and Structure' in de Tibor de Nagy Gallery, met o.a. Judd en Morris. Dit was een zeer belangrijke tentoonstelling voor hem, niet alleen omdat hij voor het eerst in New York tentoonstelde, maar vooral omdat hij met andere kunstenaars in contact kwam, die op een verwant gebied werkzaam waren. Hij werd toen ook geconfronteerd met het probleem van de horizontaliteit: 'Het vertikale element was het moeilijkste te overwinnen. Bob Morris en Don Judd waren onder de eersten, die afstand namen van het vertikale stereotype in de beeldhouwkunst'.

In zijn eerste eenmanstentoonstelling in hetzelfde jaar in de Tibor de Nagy Gallery toonde Andre constructies bestaande uit platen schuimplastic. De enkelvoudige platen waren kruiselings op elkaar gestapeid in het vertikale deel van de sculptuur en eenvoudigweg in een vierkant van drie lagen aaneengevoegd in het horizontale gedeelte, waarbij bij beide gedeelten in het midden een vierkant gat overbleef. Door deze gaten in het horizontale gedeelte werd een relatie met de omgeving geïntroduceerd. Hoewel in menig opzicht nog een op zichzelf gericht 'sculptuur', was hier toch het begin aanwezig van wat Andre later noemde 'een antwoord op de omgeving'. In de volgende twee eenmanstentoonstellingen werd dit principe verder ontwikkeld. In beide tentoonstellingen gebruikte hij bakstenen en de eigenlijke kunstwerken vormden een geïntegreerd deel van het geheel van de galerieruimte. In de Tibor de Nagy tentoonstelling van 1965 werden acht 'eilanden' geformeerd door verschillende modulaire rangschikkingen te gebruiken, die steeds bestonden uit dezelfde hoeveelheid bakstenen. De rechthoekige bakstenen werden zowel in hun lengte-as als in hun breedte-as gebruikt. Op deze manier werden twee eilanden van iedere variatie gerealiseerd: twee van 2x15, twee van 3x10 en twee van 5x6. Met precies dezelfde hoeveelheid informatie worden aldus verschillende mogelijkheden getoond. Ieder 'eiland' bestond uit een exact gelijke hoeveelheid informatie en had perceptueel een ander resultaat. Het belang van dit werk reikt veel verder dan de reeds genoemde omgevings-principes. Het behelst filosofische aspecten omtrent het waarnemen van werkelijkheden, het aanwezig zijn er van in steeds wisselende verschijningsvormen gebaseerd op gelijke primaire bestanddelen, hetgeen onder meer inhoudt dat niets in natuur en mens een 'waarde' vertegenwoordigt.

Hetzelfde principe werd herhaald in de Dwan tentoonstelling van het volgend jaar, waar de vloer van de galerie bedekt werd met bakstenen en gaten open gelaten werden in de reeds ge-

1968 he showed a place of baled hay particles (total length 274½ feet) in Windham College, Putney (Vermont). This piece was called 'Joint' and passed from a desert-like area into a forest, determining the transition of one particular kind of environment into another one. The bales of hay remain bales of hay, but they were totally different in terms of place.

Another important piece was a tiny pile of sand under a stairway shown in 1967 in the Museum of Contemporary Crafts in New York. Andre just dropped a small quantity of sand from the stairway on the floor, letting the matter take its own shape. These efforts, together with his interests in piles of rocks and other archaic particles of earth formations, probably are related to the changing aspects of the landscape. Our new functional landscapes are mainly artificial, the direct relation of human beings with nature becoming more and more loose, whereas according to Andre human beings are more related with for instance rocks than with space-ships. It comes down to a change of relationship with nature, which used to be functional and which now tends to become mental. Neglecting ties with nature might turn human beings into an artificial man in an artificial environment. Andre's tentative use of pebbles and rocks in this exhibition, which will be explained later, has to be seen against that background.

Also his earlier 'Scatter piece' of 1967 has been important for this development. For quite a long time he owned a large quantity of identical small blocks, originally meant for mah-jong stones. The particles being too small to be lined up or joined in another coherent pattern, Andre just turned the bag over and let the random spill make the pattern. The small size made it impossible to maintain a relationship with the environment when put into some order or pattern. In stead of a 'place' the piece would have become an object, so in order to function as a determinant for the environment a random pattern was necessary.

Andre's various activities as an artist are thus shown not to be limited to any specific material or to any specific environment. There is a solution for any situation within the limits he is working with: 'I have an imaginary graph or map upon which there are three vectors or three lines of force which create a point where the three converge. The first vector is my subjective condition, myself, my own history, needs, talents. The second, or space vector is the physical objective condition wherein I work, the kind of location where the sculpture will be and whether it is inside or outside. The economic condition is the third vector, the economics of travelling to the site and the materials'. This also explains Andre's conviction that no works of art should travel around the world, but that artists should create their works on the site under the conditions which determine that particular site. In order to achieve this he has rejected the idea of a permanent residence and of property. In other words he in fact has rejected the only possibility society has to offer for one out of each hundredthousand artists: 'to become a big-money artist and lead the kind of life with which entertainers have been disgusting us for several decades now'. Carl Andre

noemde rangschikkingen. Dit bood een probleem voor het kunstlievende publiek, want wat was nu de kunst, de bakstenenvloer waar men opliep of de open plekken er in? (Carl Andre: 'een ding is een gat in een ding dat het niet is').

Dit principe werd in volgende tentoonstellingen toegepast met verschillende materialen als cement- en houtblokken en ook met dunne metalen (staal, koper, lood, magnesium) platen, steeds zo gerangschikt dat men verplicht is er op te lopen. Hij zegt hierover: 'Mijn werk verkeert in een voortdurende staat van verandering. Ik ben niet geïnteresseerd in het bereiken van een ideale toestand met mijn werk. Doordat de mensen erop lopen, doordat het staal roest, doordat de baksteen verpulvert, doordat de materialen verweren, wordt het werk zelf het document van alles wat er mee gebeurd is'. Zijn keuze van materiaal wordt bepaald door de omgeving en door de beschikbare 'middelen van produktie'. Met andere woorden, hij vindt dat zijn werk mede afhankelijk is van de kapitaalinvestering er in. Daarom verklaart hij ook: 'Mijn modulaire eenheden zijn altijd min of meer economische maatstaven, omdat ik geloof in het gebruik van materialen van de maatschappij in een vorm waarop de maatschappij ze niet gebruikt'.

De metaalsculpturen zoals getoond in verschillende galerie- en museumtentoonstellingen in Amerika en Europa schijnen de toeschouwer eerder bewust te maken van de omgeving dan van de werken zelf. Andre noemt dit soort sculptuur een 'plaats' en definieert dit: 'een plaats is een gebied binnen een omgeving, dat op zodanige wijze veranderd is dat het de omgeving in het algemeen veel meer doet opvallen. Alles is een omgeving, maar een plaats heeft zowel een relatie met de algemene eigenschappen van de omgeving als met de bijzondere eigenschappen van het werkstuk dat er voor gemaakt is'.

Deze ideeën heeft hij ook in de natuur gedemonstreerd. In het voorjaar van 1968 toonde hij een 'plaats' bestaande uit balen hooi (totale lengte bijna 84 meter) in Windham College, Putney (Vermont). Dit stuk heette 'Joint' en liep van een woenstijnachtig gebied naar een bos, waarbij het de overgang bepaalde van de ene soort omgeving naar een andere soort. De balen hooi bleven balen hooi, maar ze waren totaal verschillend in hun functie als 'plaats'.

Een ander belangrijk werkstuk was een klein hoopje zand onder een trap, dat tentoongesteld werd in het Museum of Contemporary Crafts te New York. Andre liet een kleine hoeveelheid zand van de trap af op de vloer vallen, hij liet daarbij de materie zijn eigen vorm bepalen. Dit, gecombineerd met zijn belangstelling voor stapels rotsen en andere archaïsche delen van aardkorstformaties, hebben waarschijnlijk betrekking op de veranderende aspecten van het landschap. Onze nieuwe functionele landschappen zijn voornamelijk kunstmatig, de directe relatie tussen mens en natuur wordt steeds losser, terwijl volgens Andre de mens er toch deel van is en in wezen meer verwant is met rotsblokken dan met ruimteschepen. Het komt er op neer dat er een verandering plaats vindt in de relatie met de natuur, die voorheen functioneel was en nu meer mentaal wordt. Wan-

merely wishes to do the work he feels he has to do and with the proceedings of these activities he wants to be able to meet his needs. Which makes him indeed 'a Marxist in the historical sense'. It is obvious how very much related his work is to these thoughts.

The concept of the exhibition of Carl Andre had been carefully planned. The intention was to collect as much information about older work, old manuscripts, photographs, statements etc. as possible. With all this material, which of course had to be studied and sorted out, it would have been possible to publish a catalogue, containing all information and documentation available about Carl Andre's work, including the 'shaped poetry'. At the exhibition itself a documentation of photographs, manuscripts etc. was to be shown, so that the visitor would not only see Andre's latest work exhibited, but would also get an insight in the totality of his work and ideas. So in fact not merely Andre's latest work was to be shown all by itself without any information, but the intention was to get an idea of all his activities right from the beginning, so one would be able to see the new work against that background. Another principle was that the artist had to be involved in the concept and realisation of the show, so that he himself would feel that the exhibition (and the catalogue for that matter) does him justitce, that none of his ideas will be twisted and that no work of art will be shown and eventually explained in any other way than meant by the artist.
As it appeared in a later stage this concept had to be abandoned at some length. Unfortunately funds were not available to travel to New York to look for and collect the necessary material for the purposes outlined above. Thanks to the wonderful and generous cooperation of Hollis Frampton, a youth friend of Carl Andre's and possessing an archive of his works, earlier pieces and typoscripts could be published after all. Another difficulty was that Andre's 'structural' or 'shaped poetry' is going to be published by Seth Siegelaub and the Dwan Gallery, which made it impossible to have the disposal of manuscripts and typoscripts.
When Carl Andre arrived in The Hague in the beginning of June this new situation was discussed. It appeared that Andre thought it of primary importance that the work done has to be seen first of all, one cannot supply information about works which are not yet experienced as they are meant to be. An important issue to Andre is the element of surprise, so that one wonders 'where is the art'. The contact with the works has to be a human experience above all, whatever the quality of the experience may me. This means that the only information which is acceptable to Andre was to be supplied after the experience of being confronted with the work. That is why it was decided to document the actual process of the creation of the works. In fact this meant a confrontation of a museum, which feels it as part of its task to supply information about new forms of art and the artist who likes to see his work presented in a way most truthful to him. These two points of view may sometimes

neer de banden met de natuur genegeerd zouden worden, zou de mens kunnen veranderen tot een kunstmatig mens in een kunstmatige omgeving. Andre's aanvankelijk gebruik voor deze tentoonstelling van kiezelstenen en keien moet tegen deze achtergrond gezien worden.
Ook zijn vroegere 'Scatter piece' van 1967 heeft bijgedragen tot deze ontwikkeling. Gedurende lange tijd bezat hij een zak met een grote hoeveelheid kleine identieke blokjes, oorspronkelijk nog niet bedrukte mah-jong stenen. Daar de blokjes te klein waren om in een samenhangend patroon uitgelegd te worden, keerde hij eenvoudigweg de zak om en liet het willekeurige neervallen het patroon bepalen. De kleine afmetingen maakten het namelijk onmogelijk een relatie met de omgeving te bewerkstelligen als zij in een bepaald patroon gerangschikt werden. In plaats van een 'plaats' zou het tot een object geworden zijn en om het materiaal dus als een bepalende factor te laten functioneren voor de omgeving was een willekeurig patroon noodzakelijk.

Andre's verschillende aktiviteiten als kunstenaar zijn derhalve niet beperkt tot speciale materialen en speciale omgevingen. Er is een oplossing voor iedere situatie binnen de limiet waarin hij werkt: 'Ik heb een denkbeeldige kaart of grafiek waarop drie vectors of krachtlijnen voorkomen, die een punt creëren waar de drie lijnen samenkomen. De eerste vector zijn mijn subjectieve omstandigheden, ikzelf, mijn eigen geschiedenis, noden, talenten. De tweede of ruimte-vector zijn de fysische objectieve omstandigheden waaronder ik werk, de soort locatie waar de sculptuur zal komen en of het binnen of buiten zal zijn. De economische omstandigheden vormen de derde vector, de economische middelen om naar de betreffende plaats te reizen en de economische middelen voor de materialen.'
Dit verklaart ook Andre's overtuiging dat niet kunstwerken de wereld zouden moeten rondreizen, maar dat de kunstenaars hun werken ter plaatse zouden moeten creëren onder de omstandigheden die zo'n bepaalde locatie bepalen. Mede om dit te bereiken heeft hij het principe van een vaste verblijfplaats en van eigendom verworpen. Met andere woorden hij heeft in feite de enige mogelijkheid verworpen die de maatschappij voor één op de honderdduizend kunstenaars te bieden heeft: 'namelijk een 'groot-geld' kunstenaar te worden en het soort leven te leiden waarmee entertainers ons gedurende enkele tientallen jaren afschuw hebben ingeboezemd'. Carl Andre wil slechts het werk doen dat hij vindt dat hij moet doen en met de opbrengst van deze activiteiten wil hij niet meer dan in zijn behoeften voorzien. Dit maakt hem inderdaad tot een marxist in de historische betekenis' (een economie afgestemd op de behoeften). Het is duidelijk hoe zeer zijn werk verband houdt met deze gedachte.

De conceptie voor de Carl Andre tentoonstelling was van te voren zorgvuldig gepland. De bedoeling was zoveel mogelijk informatie over ouder werk, oude manuscripten, foto's, uitspraken, etc. te verzamelen. Met al dit materiaal, dat natuurlijk bestudeerd en gesorteerd moest worden, zou het mogelijk moeten

contradict each other and then a solution has to be found by mutual arrangement, in which the artist's motives should not be altered.

After Andre's arrival on his way to the museum (9th of June) he noticed large rectangular shaped flat cement blocks, which were used for the construction of a new road. He became interested in these solid modular units, which somehow were related for him to Holland. Holland being for a great part an artifically man-made country, made him experience the cement blocks as typical for Dutch building and construction activities through the centuries. He also particularly liked the idea of water being used in its fabrication. So for the 11th June an arrangement was made to visit the warehouse of the city works in order to see what materials ware available. For more than an hour Andre wandered through endless rows of bricks, tiles, cement blocks and plates without really getting interested. The three vectors did not converge, because the first vector, his subjective condition, failed to create that area of tension in which works of art are made. Leaving the warehouse at last for a drink he noticed a big pile of pebbles at the other side of the street in the yard of a cement factory, which aroused his interest. He went over to the pile and let the stones run through his hands. Back at the museum he suggested to go over to the cement factory and ask permission to pick two buckets of pebbles. This was done the next afternoon, only he did not pick the pebbles from the large pile he had seen from the street, but from a much smaller pile consisting of much larger pebbles, rocks in fact. Upon the return at the museum he at once started to lay out the rocks and lined them up in various patterns. He kept doing that the next day, changing the pattern all the time. The exhibition room where he was experimenting with the rocks is situated next to the printroom, which is being rebuilt. Resting from his work with the rocks he saw all sorts of small pieces of wood lying around, left over from the timbers being used for the rebuilding. This material for which society had no longer use and which had received its shape without any intervention of the artist according to the various functions of the original timbers, awakened his sympathy. He started collecting them without actually knowing already what to do with them. The next day, Saterday June 14th, he wandered through the city, trying to get aquainted with the general atmosphere. After dinner that night he felt rather depressed and suggested that already existing pieces were to be borrowed for the exhibition. Coming directly from New York and in spite of his enthusiasm for Holland he found it difficult to settle a relationship with this to him new environment, which made it impossible to make a satisfactory new work of art. On Sunday he went for a long walk, starting at Scheveningen-harbour along the beach and through the dunes to the old watertower near Meyendel. He came back rather enthusiastically from this experience and said nothing more about borrowing pieces for the show. Next morning on his way to the restaurant of the museum for lunch he noticed a vacant lot behind the museum, which has been used as a dump, awaiting its final destination as a building site for a new

zijn een catalogus te publiceren, waarin alle beschikbare documentatie en informatie over Andre's werk opgenomen was, met inbegrip van zijn 'shaped poetry'. Op de tentoonstelling zelf zou een documentatie van al dit materiaal aanwezig moeten zijn, zodat de bezoeker niet alleen Andre's laatste werk tentoongesteld zou zien, maar ook een inzicht zou krijgen in de totaliteit van zijn werk en ideeën. Dus in feite zou niet alleen maar Andre's laatste werk zonder verder enige informatie getoond worden, maar de bedoeling was een idee te krijgen van al zijn activiteiten vanaf het eerste begin, zodat men in staat zou zijn het nieuwe werk tegen deze achtergrond te zien. Een ander principe was dat de kunstenaar betrokken zou moeten worden bij de opzet en de realisatie van de tentoonstelling, zodat hij zelf het gevoel zou hebben dat de tentoonstelling (en de catalogus) hem recht zouden doen; dat geen enkele van zijn ideeën verdraaid zou worden en dat geen enkel kunstwerk getoond en eventueel verklaard zou worden op enige andere manier dan oorspronkelijk bedoeld door de kunstenaar.

Zoals in een later stadium bleek moest deze opzet tot op zekere hoogte gewijzigd worden. Er waren geen financiën beschikbaar om naar New York te reizen om het nodige materiaal bij elkaar te zoeken. Dankzij de fantastische medewerking van Hollis Frampton, een jeugdvriend van Andre en in het bezit van een archief over hem, kon toch nog vroeger werk van Andre gepubliceerd worden. Een andere moeilijkheid is dat Andre's structurele of 'shaped' poëzie uitgegeven zal worden door Seth Siegelaub en de Dwan Gallery, zodat het onmogelijk was over de manuscripten te beschikken.

Toen Carl Andre 9 juni in Den Haag aankwam moest deze nieuwe situatie besproken worden. Het bleek dat Andre het van primair belang achtte dat de werken eerst gezien worden, men kan geen informatie verschaffen over werken die men nog niet ervaren heeft. Een belangrijk punt is voor Andre het element van verrassing, zodat men zich gaat afvragen 'waar is de kunst'. Het contact met het werk dient voor alles een menselijke ervaring te zijn, hoe deze ervaring ook mag uitvallen. Dit betekent dat de enige informatie die voor Andre aanvaardbaar is, slechts gegeven kan worden na de ervaring van het geconfronteerd worden met de werken. Mede daarom werd besloten het proces van het ontstaan van de werken vast te leggen. In wezen betekende deze hele gang van zaken een confrontatie van het museum, dat het als een behoefte voelt informatie te verschaffen over nieuwe uitingen in de kunst en de kunstenaar, die zijn werk op de voor hem meest aanvaardbare manier gepresenteerd wil zien. Deze twee gezichtspunten kunnen soms tegenovergesteld zijn en in wederzijds overleg dient dan naar een oplossing gezocht te worden, waarbij de motieven van de kunstenaar uiteindelijk doorslaggevend dienen te zijn.

Na Andre's aankomst op 9 juni merkte hij op weg naar het museum een aantal grote rechthoekige platte cementblokken op, die gebruikt werden bij de aanleg van een rondweg om Den Haag. Hij raakte geinteresseerd in deze stevige modulaire eenheden, die op de een of andere manier voor hem betrekking hadden op Holland. Daar Holland voor een groot deel een kunst-

hotel. He at once inspected it and, as he later explained, almost felt like being in New York again. Seeing that dump and being used to them in New York somehow resettled a relationship with his environment in The Hague. After lunch he took a bag to the dump and collected a large quantity of old, sometimes rusty metals. This material had been functional some time ago, it had been used by society and when society had no longer use for it, it got rid of it by throwing it at the dump. This development in fact changed the metal from material to matter and this is exactly why Andre was so interested in it. This was man-made material with its own record of history (like the rust and the bent, worn out and weathered appearance), its shape was reflected by the use being made of it and by its history and most of all being totally useless in this state it was perfect to be shown in the formal and to a certain extent architectural environment of the exhibition room in the new wing of the museum. All this has not to be confused with a personal romantic involvement with litter and junk as for instance shown in junk sculpture of the early fifties.

These artists used the dump materials to create something else, a work of art that dominated its environment as before and in which the material was secondary to the whole. Andre uses this material as matter, autonomous, without changing anything in it, not using it to create an object, a structure or an image.

The material keeps its own value and the pieces which were the result of it, were actually born from the material itself. What Andre did was sorting out the straight and bent pipes and nails and then simply lining them up on the floor. He let the material itself determine the shape of the line, following each bend in the pipe and nail in a continuous flowing movement. The straight pipes and nails were lined up in a similar pattern, this time of course forming a more or less straight line on the floor.

The next day, June 17th, he layed out the following pieces to be photographed for the catalogue: 11 bent long pipe; 26 straight short pipe; 12 mixed pipe and track; 7 straight reinforcing rod; 62 straight nail and 64 bent nail. He was very pleased with the result and said that he had learned a lot from this experience. The main issue was that he changed nothing about the material, he did in fact not use it for anything, but just took it from one environment, the dump, to another environment, the exhibition room. In doing so he succeeded in creating a 'place related particularly to both the general qualities of the environment and the particular qualities of the work which has been done'.

In other words at the dump one would not be aware of the rusty metals, whereas in the exhibition room one is, and also one would not be aware of the exhibition room if it was empty, whereas now one is because of the material shown in it. Like Andre says 'a chemical reaction', which 'alters the environment in such a way as to make the general environment more conspicuous'.

The process, which finally resulted in the exhibition, began with Andre's original interest in the cement plates. The confrontation with this material led him to the pebbles and rocks and working

matig door de mens gemaakt land is, ervoer hij de cementblokken als typerend voor de Hollandse bouw- en constructieactiviteiten door de eeuwen heen. Bovendien stond het idee dat water gebruikt wordt bij de fabricatie van cement hem ook bijzonder aan. Voor 11 juni werd een afspraak gemaakt om de opslagterreinen van Gemeentewerken te bezoeken, zodat bekeken kon worden welke materialen beschikbaar waren.

Meer dan een uur zwierf Andre langs eindeloze rijen bakstenen, tegels, cementblokken en platen zonder dat hij werkelijk geïnteresseerd raakte. De door hem genoemde drie vectors kwamen niet tezamen, omdat de eerste vector, zijn subjectieve conditie, er niet in slaagde het spanningsveld te scheppen dat noodzakelijk is voor het ontstaan van een kunstwerk. Toen hij de opslagplaats verliet om wat te gaan drinken zag hij aan de overkant van de straat bij een cementfabriek een grote berg kiezelstenen, die meteen zijn belangstelling wekte. Hij ging naar de hoop toe en liet de kiezelstenen door zijn handen lopen. Terug op het museum stelde hij voor toestemming te vragen aan de cementfabriek om twee emmers kiezelstenen te mogen uitzoeken. Dit gebeurde de volgende middag, alleen zocht hij de kiezels niet uit de grote berg, die hij eerst had gezien, maar uit een kleinere hoop veel grotere kiezels, keien eigenlijk. Zodra hij terug was in het museum begon hij de keien uit te leggen in verschillende formaties. Hij ging daar de volgende dag mee door, telkens in andere ordeningen. De tentoonstellingsruimte waar hij met de keien aan het experimenteren was, ligt naast het prentenkabinet, dat op dat moment verbouwd werd. Tijdens een rustpauze merkte hij overal rondliggende stukjes hout op, overblijfselen van balken die gebruikt werden voor de verbouwing. Dit materiaal 'dat voor de maatschappij niet langer van nut was' en dat zonder tussenkomst van de kunstenaar zijn vorm al gekregen had afhankelijk van de verschillende functies van de balken voor de verbouwing, wekte zijn sympathie. Hij begon ze te verzamelen zonder eigenlijk precies te weten wat er mee te doen.

De volgende dag, zaterdag 14 juni, zwierf hij wat door de stad om wat beter te wennen aan de sfeer van zijn nieuwe omgeving. 's Avonds na het eten was hij nogal gedeprimeerd en stelde zelfs voor bestaande stukken te lenen voor de tentoonstelling. Daar hij direct van New York kwam was het ondanks zijn enthousiasme voor Holland zeer moeilijk een relatie tot stand te brengen met de voor hem nieuwe omgeving (de tweede vector), waardoor het onmogelijk was om tot een bevredigend werk te komen. Zondag maakte hij een lange wandeling vanaf de Scheveningse haven langs het strand tot dicht bij Wassenaar en vervolgens door de duinen naar de oude watertoren nabij Meyendel. Hij kwam zeer enthousiast terug van deze ervaring en zei niets meer over het lenen van stukken voor de tentoonstelling. De volgende dag, maandag 16 juni, toen hij op weg was om te lunchen in het restaurant achter het museum, ontdekte hij een vuilnisbelt op een nabij gelegen landje, waar binnen niet al te lange tijd aan de bouw van een hotel begonnen zal worden. Hij ging er direct naar toe en, zoals hij later verklaarde, hij voelde zich bijna of hij weer in New York was. Gewend als hij is aan

with these rocks made him aware of the left over wooden blocks as 'material for which society had no longer use'. This principle found its perfect realisation to Andre in the metal pipes and nails of the dump. So the visualisation of a concept was achieved by intuition and was also determined by chance.
Wednesday, June 18th Andre left for England to do two lectures in Coventry and Longhborough. He will be back for the final installation and the opening.

ENNO DEVELING

Quotations from Andre are taken from a transcription of a symposium held at Windham College, Putney (Vermont) on April 20, 1968 with Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner and Dan Graham, moderator (for this information Seth Siegelaub deserves full credit and gratitude) and from an interview with Carl Andre by Dodie Gust ('Andre: artist of transportation', The Aspen Times, July 18, 1968, Aspen, Colorado).
Important information for this introduction was also supplied by Miss Barbara Rose in a letter of February 20, 1969.
The artist Miss Lee Lozano contributed with information about the sculpture 'Cock' from 1963 and also supplied a reproduction of this piece.

vuilnisbelten op verlaten stadsgedeelten in New York werd vanaf het moment dat hij de vuilnisbelt zag op de een of andere manier de relatie met de omgeving hersteld.
Na de lunch nam hij een grote tas mee naar de vuilnisbelt en verzamelde een grote hoeveelheid oud en soms roestig metaal. Dit materiaal had eens een functie gehad, het was gebruikt door de maatschappij en toen de maatschappij het niet langer nodig had, werd het weggegooid op de vuilnisbelt. Deze ontwikkeling veranderde het metaal in feite van materiaal tot materie en dit was de reden dat Andre er zo in geïnteresseerd was. Dit was door de mens vervaardigd materiaal met een eigen getuigenis van zijn geschiedenis (zoals het roest, de verbogen en versleten vormen en het verweerde uiterlijk), de vorm ervan werd bepaald door het gebruik dat er eens van gemaakt was en door de geschiedenis ervan en juist omdat het totaal nutteloos is in zijn huidige staat, was het perfect om getoond te worden in de formele en architectonische omgeving van de tentoonstellingsruimte in de nieuwe vleugel van het museum.
Dit alles moet niet verward worden met een persoonlijk sentimentele betrokkenheid met afval en oude rommel zoals dat b.v. het geval was bij de 'afval-sculptuur' uit het begin van de vijftiger jaren. Die kunstenaars *gebruikten* dit afval om er iets *anders* van te maken, een kunstwerk, dat net als voorheen zijn omgeving domineerde en waarin het materiaal ondergeschikt was aan het totaalbeeld. Andre gebruikt dit materiaal als materie, autonoom, zonder er iets aan te veranderen, zonder het te gebruiken om er een object mee te creëren. Het materiaal blijft geheel in zijn eigen waarde en de stukken die er het resultaat van zijn, zijn eigenlijk uit het materiaal zelf ontstaan. Het enige wat Andre deed was het sorteren van rechte en kromme pijpen en spijkers en ze vervolgens te rangschikken op de vloer. Hij liet het materiaal zelf de vorm van de aldus ontstane lijn bepalen door iedere buiging in pijp of spijker in een voortdurende vloeiende beweging te vervolgen. De rechte pijpen en spijkers werden op gelijke wijze achter elkaar gerangschikt, waardoor nu een min of meer rechte lijn ontstond.
De volgende dag, 17 juni, legde hij de volgende stukken uit om gefotografeerd te worden: 11 gebogen lange pijp; 26 rechte korte pijp; 12 gemengde pijp; 7 rechte versterkingsstaaf; 62 rechte spijker en 64 kromme spijker. Hij was zeer tevreden over het uiteindelijke resultaat en zei er veel van geleerd te hebben. Het belangrijkste punt was dat er niets aan het materiaal veranderd was, hij deed er in feite niets mee, maar bracht het van de ene omgeving, de vuilnisbelt, naar een andere omgeving, de tentoonstellingsruimte. Door dit te doen slaagde hij er in een 'plaats' te creëren, die in het bijzonder betrekking heeft op zowel de algemene hoedanigheden van de omgeving als op de bijzondere hoedanigheden van het werkstuk dat ervoor gemaakt is'. Met andere woorden, op de vuilnisbelt zou men zich niet bewust zijn van de roestige metalen zoals dat in de tentoonstellingsruimte het geval is en tevens zou men zich van de tentoonstellingsruimte nauwelijks bewust zijn als het leeg was, terwijl men dat nu wel is vanwege het tentoongestelde werk. Zoals Andre zegt 'een chemische reactie', die de om-

geving op zo'n manier verandert 'dat hij die omgeving meer doet opvallen'.
Het proces dat het uiteindelijk werk voor de tentoonstelling deed ontstaan, begon dus met Andre's aanvankelijke interesse voor de cementplaten. De confrontatie met dit materiaal bracht hem vervolgens op de kiezels en keien, waarna tijdens het werken hiermee na de afgezaagde blokjes hout het principe van nutteloos materiaal 'waaraan de maatschappij geen behoefte meer heeft', zijn voor Andre volmaakte uitdrukking in het metaalafval van de vuilnisbelt kreeg. Het visualiseren van de conceptie geschiedde aldus intuitief en bleek mede afhankelijk van toevalsfactoren.
Woensdag, 18 juni vertrok Andre naar Engeland om lezingen te houden in Coventry en Longhborough. Hij komt terug voor de definitieve installatie.

ENNO DEVELING

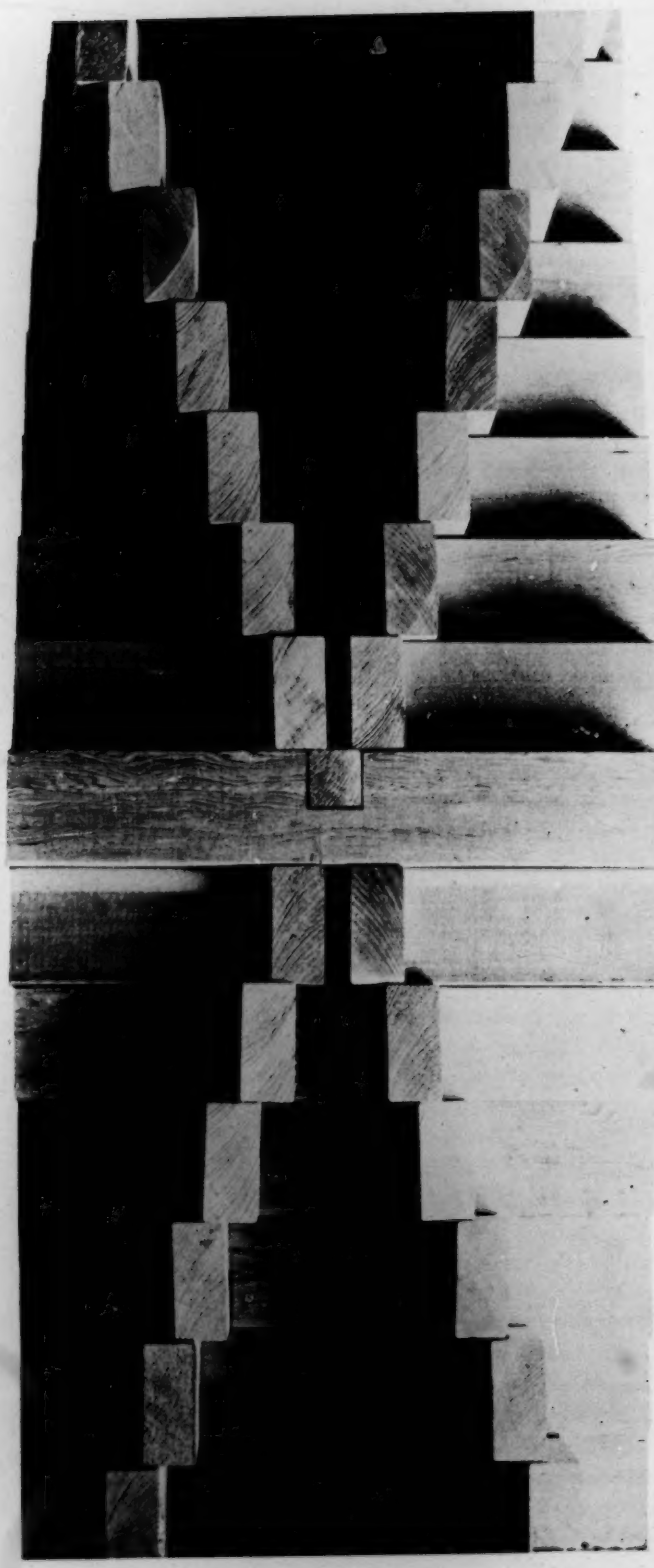
Uitspraken van Andre zijn ontleend aan een afschrift van een symposium, gehouden in Windham College, Putney (Vermont) op 30 april 1968 met Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner en Dan Graham, voorzitter (aan Seth Siegelaub is veel dank verschuldigd voor het verschaffen van deze informatie) en voorts aan een interview met Carl Andre door Dodie Gust ('Andre: artist of transportation', The Aspen Times, July 18, 1968, Aspen, Colorado).
Belangrijke informatie voor deze catalogus was ook afkomstig van Barbara Rose in een brief van 20 februari 1969.
De kunstenares Lee Lozano verstrekte gegevens over de sculptuur 'Cock' van 1963 en zorgde ook voor een afbeelding hiervan.

Pyramid
1959
fir
68 7/8" x 31" w
destroyed

Pyramide
1959
Vurenhout
175 x 80 cm
Vernietigd

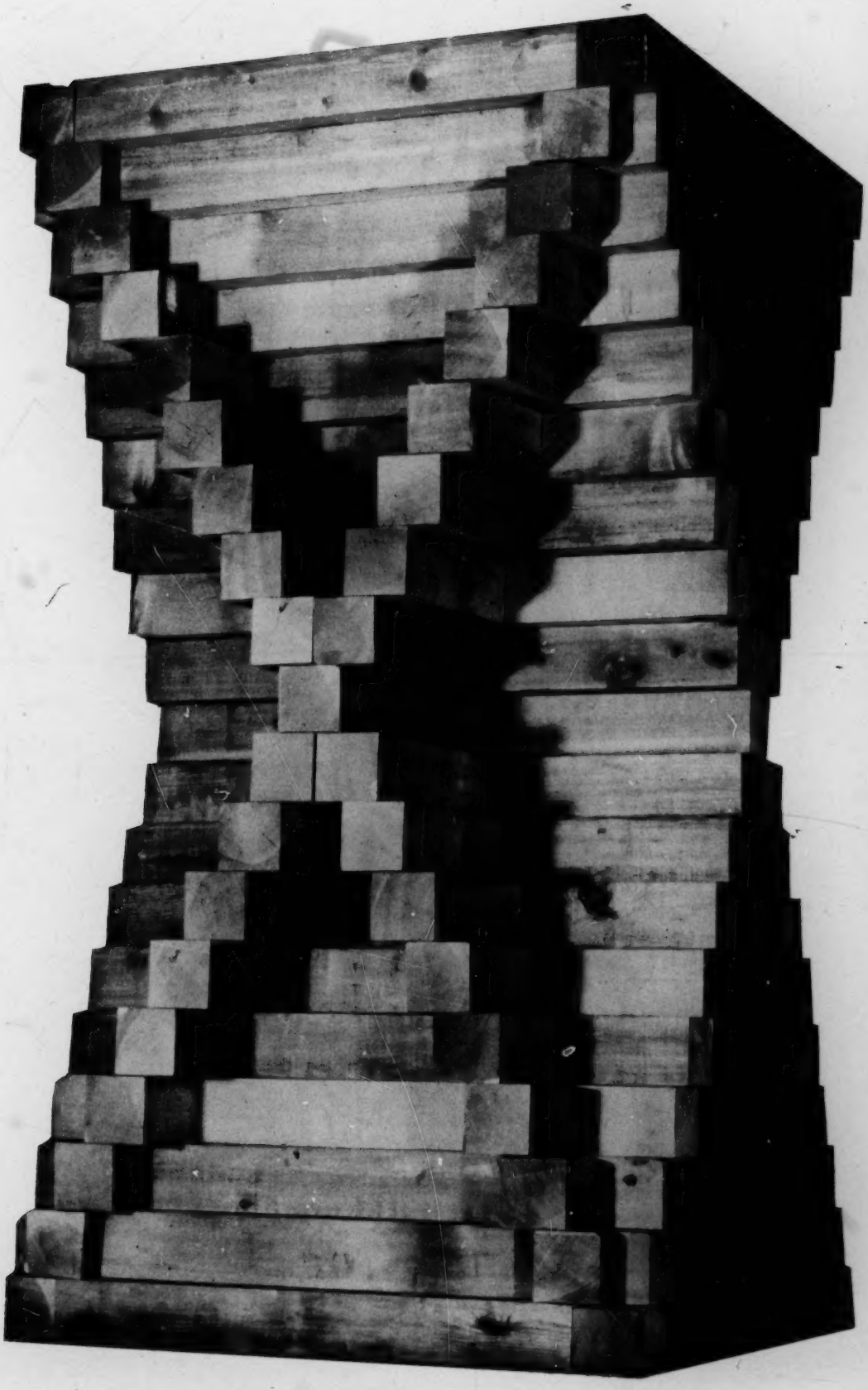
Pyramid
1959
fir
68 7/8" x 31" w
destroyed
detail

Pyramide
1959
vurenhout
175 x 80 cm
vernietigd
detail



Cedar Piece
1960-1964
Cedarwood
72" x 26 1/4" x 36 1/4
Collection Hollis Frampton
New York

Cedar Piece
1960-1964
Cederhout
184 x 92 x 92 cm
Verz. Hollis Frampton
New York



Cock
1963
wood
17" x 6" x 2⅛"
Collection Miss Lee Lozano, New York

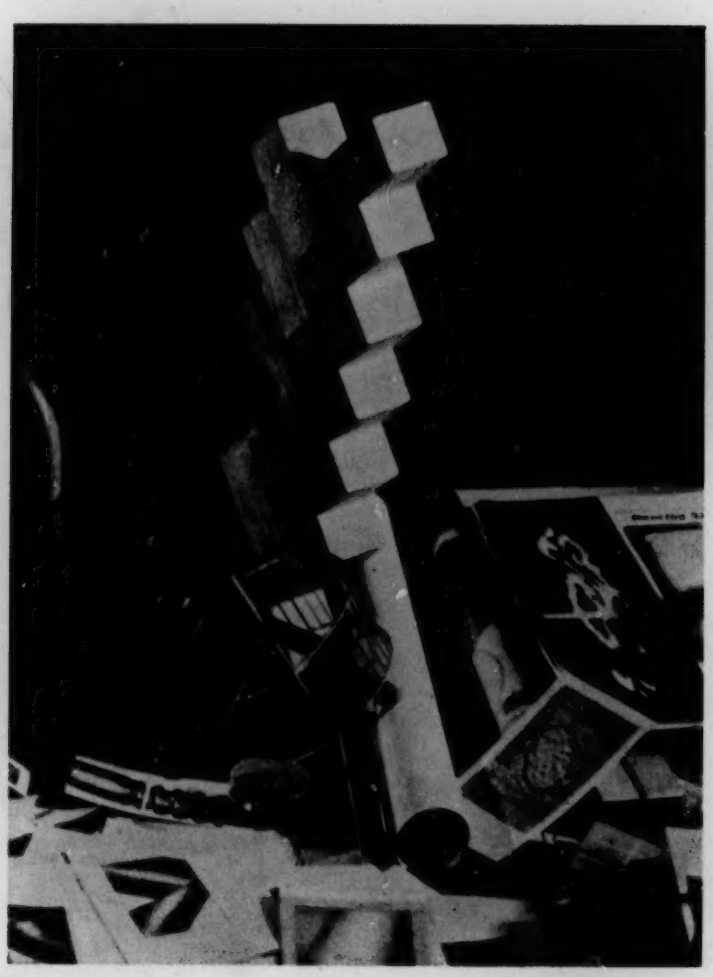
Cock
1963
Hout
45 x 15 x 5 cm
Verz. Lee Lozano, New York

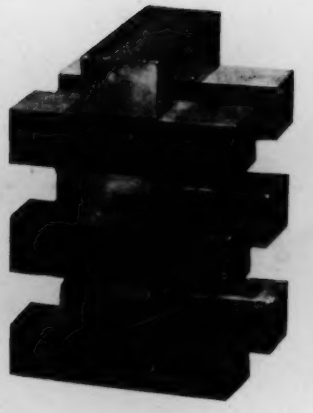
Brass
1964
brass
9 units
3" x 1" x 3/4"
Collection Miss Sally Austin, New York

Koper
1964
Koper
9 eenheden van ieder
7½ x 2½ x 2 cm
Verz. Sally Austin
New York

Magnet piece
1964
alnico
140 units
3/8" x 1/2" x 4/8"
Collection Maud Morgan, New York

magnet piece
1964
alnico
140 eenheden van ieder
1 x 1,3 x 1,1 cm
Verz. Maud Morgan
New York



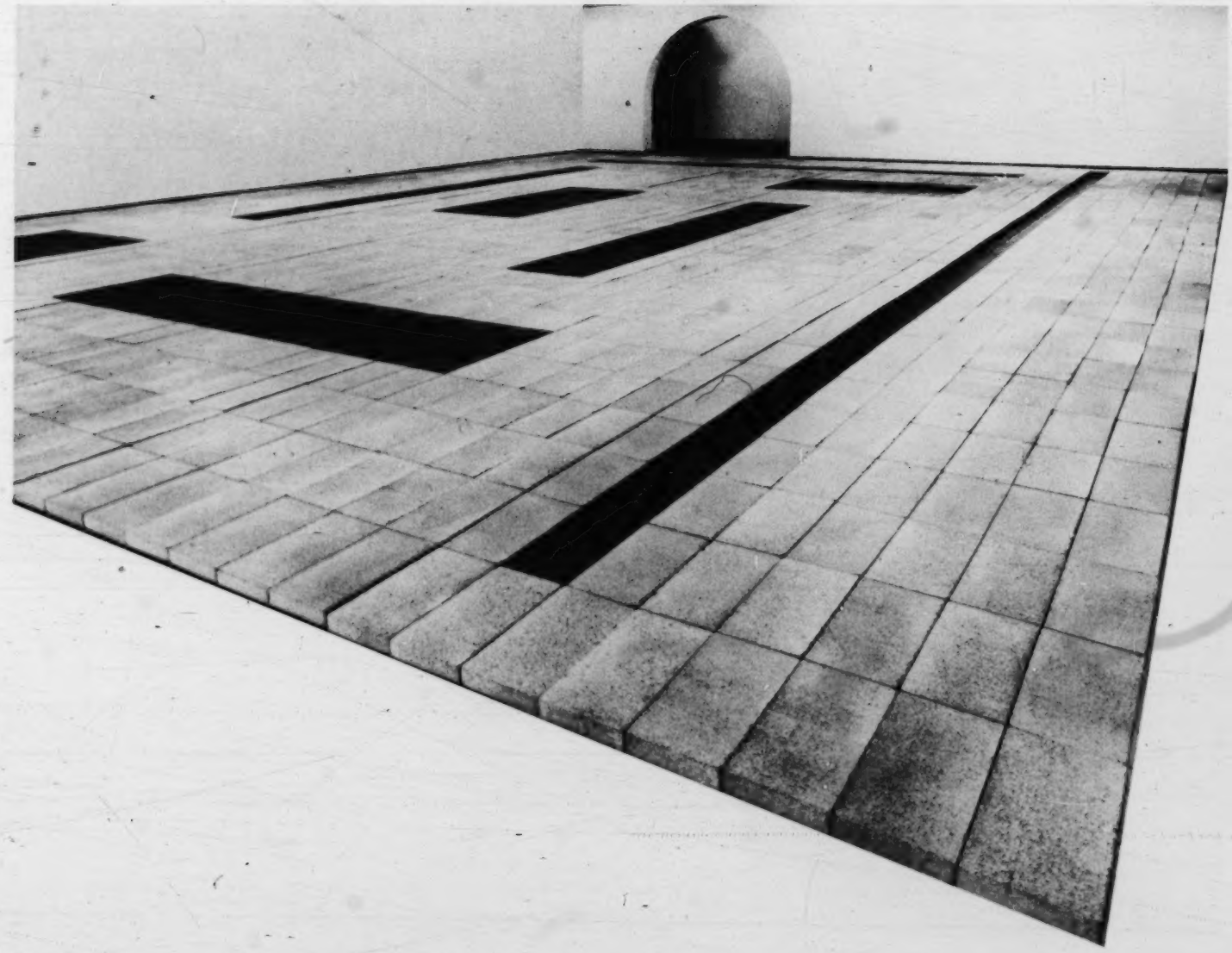


Crib, Coin, Compound
1965
styrofoam planks
9'' x 9'' x 18''
destroyed

Crib, Coin, Compound
1965
schuimplastic
275 x 23 x 45 cm
Tent. Tibor de Nagy Gallery,
New York
(vernietigd)

Cuts
1967
concrete bricks
2" x 30" x 42"
Exh. Dwan Gallery, Los Angeles

Sneden
1967
Betonnen stenen
5 x 950 x 1300 cm
Tent. Dwan Gallery,
Los Angeles



12 pieces of steel
1967
steel
15' x 15''
Dwan Gallery, New York

12 stalen platen
1967
staal
455 x 38 cm
Dwan Gallery, New York

Untitled
1968
wood
Exh. Prospect 68,
Kunsthalle, Dusseldorf

Zonder titel
1968
hout
Tent. Prospect 68,
Kunsthalle, Dusseldorf

Scatter piece
1967
plastic and canvas bag
(no measurement)
Dwan Gallery, New York

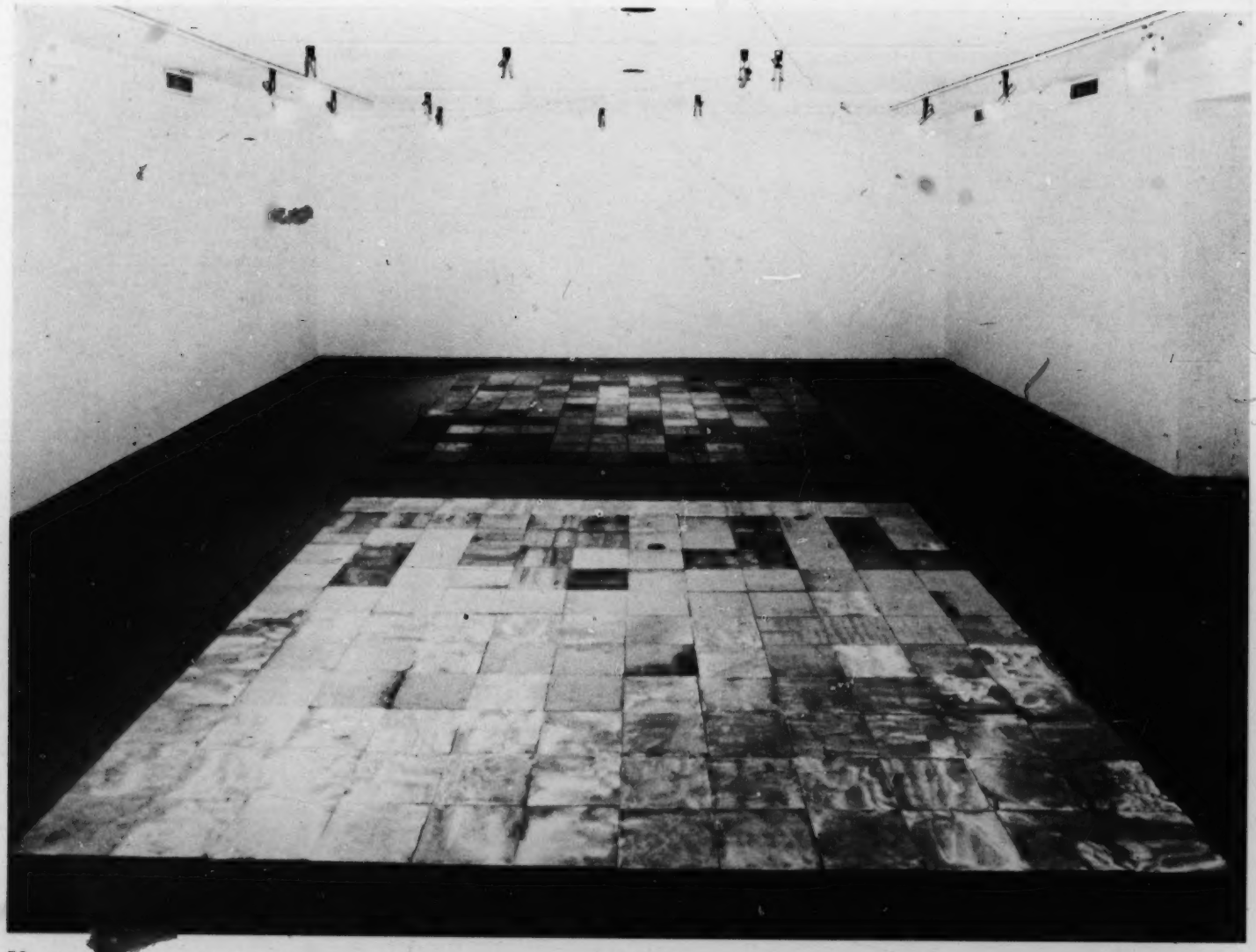
Scatter piece
1967
plastic
(geen afmetingen)
Dwan Gallery, New York

Joint
1968
baled hay
183 units, each 14'' x 18'' x 36''
total length
14'' x 36'' x 274½''
Windham College, Putney

Joint
1968
183 balen hooi
36 x 46 x 91 cm ieder
totale lengte ongeveer 85 meter
Windham College, Putney
Mei 1968

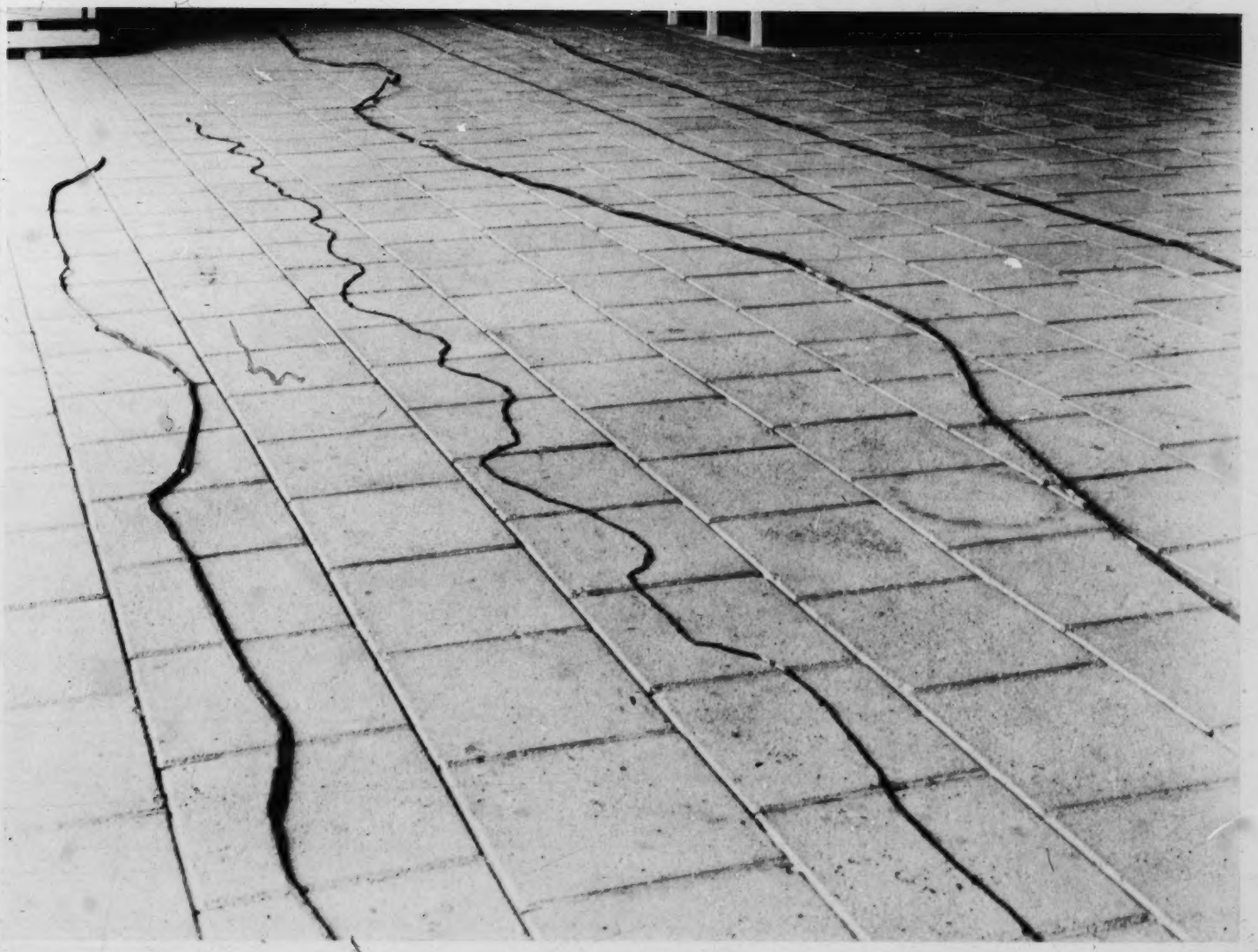
foreground:
144 pieces of magnesium
12' x 12'
background
144 pieces of lead
12' x 12'
Exh. Dwan Gallery, New York

voorgrond
144 platen magnesium
375 x 375 cm
achtergrond
144 platen lood
375 x 375 cm
Tent. Dwan Gallery,
New York
1969



From left to right:
12 mixed pipe & track
64 bent nail
11 bent long pipe
62 straight nail
26 straight short pipe
Exh. Haags Gemeentemuseum, Fall 1969

Van links naar rechts:
12 verschillende soorten pijp
64 kromme spijker
11 kromme lange pijp
62 rechte spijker
26 rechte korte pijp
Tent. Haags Gemeentemuseum, najaar 1969



From left to right
7 straight reinforcing rod
12 mixed pipe & track
64 bent nail
11 bent long pipe
62 straight nail
26 straight short pipe
Exh Haags Gemeentemuseum, Fall 1969

Van links naar rechts:
7 rechte verstevigingsstaaf
12 verschillende soorten pijp
64 kromme spijker
11 kromme lange pijp
62 rechte spijker
26 rechte korte pijp
Tent. Haags Gemeentemuseum, najaar 1969

From left to right:
26 straight short pipe
62 straight nail
11 bent long pipe
64 bent nail
12 mixed pipe & track
7 straight reinforcing rod
Exh. Haags Gemeentemuseum, Fall 1969

Van links naar rechts:
26 korte rechte pijp
62 rechte spijker
11 kromme lange pijp
64 kromme spijker
12 verschillende soorten pijp
7 rechte verstevigingsstaaf
Tent. Haags Gemeentemuseum, najaar 1969

Biography

Born: Quincy, Massachusetts – 1935

Education: Study with Patrick Morgan – 1953
Study with Frank Stella – 1958
Work on Pennsylvania Railroad – 1960–64

Bibliography

By the artist:

C. Andre, 'Frank Stella', Sixteen Americans, Museum of Modern Art, New York, 1959, p.p. 76

Carl Andre, 'Art is what we do. Culture is what is done to us', interview door Barbara Rose and Irving Sandler, 'Sensibility of the Sixties', Art in America, vol. 55, no. 1, jan./febr. 1967, p.p. 49

Carl Andre, 'Letters', Artforum, vol. 5, no. 11, summer 1967, p. 4.

Carl Andre, catalogue exhibition Städtisches Museum, Mönchengladbach, 1968.

Carl Andre, 'An opera for three voices', Studio International, vol. 177, no. 910, apr. 1969, p.p. 176

About the artist:

Barbara Rose, 'Looking at American Sculpture', Artforum, vol. 4, no. 6, febr. 1965, p.p. 29

Vivien Raynor, 'In the galleries: Exit Hoffman Left, Enter Albers Right', Arts Magazine, vol. 39, no. 5, febr. 1965, p. 54

Ted Berrigan, 'Reviews and Previews: Carl Andre', Art News, vol. 64, no. 4, summer 1965, p. 21

Lucy R. Lippard, 'New York Letter: April-June 1965', Art International, vol. 9, no. 6, sept. 1965, p.p. 58

Jacob Grossberg, 'In the galleries: Carl Andre', Arts Magazine, vol. 39, no. 10, sept./oct. 1965, p. 72

Barbara Rose, 'ABC Art', Art in America, vol. 53, no. 5, oct./nov. 1965, p.p. 57

Jay Jacobs, 'Are They Trying To Tell Us Something?', The Reporter Magazine, june 16, 1966, p.p. 38

John Richardson, 'The Art Shops, The Cool School', The London Sunday Times Magazine, febr. 13, 1966

David Bourdon, 'Our period style', Art & Artists, vol. 1, no. 3, june 1966, p.p. 54

Mel Bochner, 'Primary Structures', Arts Magazine, vol. 40, no. 8, june 1966, p.p. 32

David Bourdon, 'The razed sites of Carl Andre', Artforum, vol. 5, no. 2, oct. 1966, p.p. 15

Robert Morris, 'Notes on sculpture part. 2', Artforum, vol. 5, no. 2, oct. 1966, p.p. 20

Lucy R. Lippard, 'Rejective Art', Art International, vol. 10, no. 8, oct. 1966, p.p. 33

Annette Michelson, '10 x 10: Concrete Reasonableness', Artforum, vol. 5, no. 5, jan. 1967, p.p. 30

Dan Graham, 'Models and Monuments', Arts Magazine, vol. 41, no. 5, march 1967, p.p. 34

John Perreault, 'A minimal future?', Arts Magazine, vol. 41, no. 5, march 1967, p.p. 26

Barbara Rose, 'Shall we have a Renaissance?', Art in America, vol. 55, no. 2, march/apr. 1967, p.p. 31

Clement Greenberg, 'Recentness of Sculpture', Art International, vol. 11, no. 4, apr. 1967, p.p. 19

Robert Smithson, 'Towards the development of an air terminal', Artforum, vol. 5, no. 10, june 1967, p.p. 37

Michael Fried, 'Art and Objecthood', Artforum, vol. 5, no. 10, june 1967, p. 15

Mel Bochner, 'Serial art systems: Solipsism', Arts Magazine, vol. 41, no. 8, summer 1967, p.p. 39

Robert Morris, 'Notes on sculpture part 3', Artforum, vol. 5, no. 11, summer 1967, p.p. 24

Douglas M. Davis, 'The Dimensions of the Miniarts', Art in America, vol. 55, no. 6, nov./dec. 1967, p. 85

Dan Graham, 'Carl Andre', Arts Magazine, vol. 42, no. 4, jan. 1968, p.p. 34

E. Develing, 'Ideologische Kunst: Minimal Art', Museumjournaal, serie 13, no. 1, 1968, p.p. 2

Philip Leider, 'Carl Andre', Artforum, vol. 6, no. 6, febr. 1968, p.p. 46

Piero Gilardi, Flash art, Roma, 15 jan./15 febr. 1968, p. 2

Lucy R. Lippard and John Chandler, 'The Dematerialisation of Art', Art International, vol. 12, no. 2, febr. 1968, p.p. 31

James R. Mellow, 'New York Letter', Art International, vol. 12, no. 2, febr. 1968, p.p. 73

C. Blok, 'Minimal Art at The Hague', Art International, vol. 12, no. 5, mei 1968, p.p. 18-24

Gregory Battcock, 'The Art of the Real', Arts Magazine, vol. 42, no. 8, summer 1968, p.p. 44

Jack Burnham, 'System Esthetics', Artforum, vol. 7, no. 1, sept. 1968, p. 34

Robert Smithson, 'A sedimentation of the mind: earth projects', Artforum, vol. 7, no. 1, sept. 1968, p.p. 44

Piero Gilardi, 'Primary Energy and Micro-emotive Artists', Arts Magazine, vol. 43, no. 1, sept./oct. 1968, p.p. 48

Lawrence Alloway, 'Interfaces and Options', Arts Magazine, vol. 43, no. 1, sept./oct. 1968, p. 28

Michel Claura, 'Andre', Lettres françaises, no. 1251, 2-8 oct. 1968, p. 31

Peter Hutchinson, 'Earth in Upheaval, Earthworks and Landscapes', Arts Magazine, vol. 43, no. 2, nov. 1968, p.p. 19

James R. Mellow, 'New York Letter', Art International, vol. 12, no. 8, oct. 1968, p.p. 60

John Chandler, 'The Last Word in Graphic Art', Art International, vol. 12, no. 9, nov. 1968, p.p. 25

Marcel Pleynet, 'Peinture et (Structuralisme)', Art International, vol. 12, no. 9, nov. 1968, p.p. 31

Sidney Tillim, 'Earthworks and the New Picturesque', Artforum, vol. 7, no. 4, dec. 1968, p.p. 42

Grégoire Muller, 'In the Parisian Desert', Arts Magazine, vol. 43, no. 4, dec./jan. 1969, p.p. 52

Gregory Battcock, Minimal Art, a critical anthology, New York, 1968

Seth Siegelaub, Xerox Book (Andre-Barry-Huebler-Kosuth-Le Witt-Morris-Weiner), New York, 1968

Barbara Rose, 'Problems of Criticism, V, The Politics of Art. Part. II', Artforum, vol. 7, no. 5, jan. 1969, p.p. 44

Enno Develing, 'Kunst en Omgeving (Art and Environment)', Museumjournaal, serie 14, no. 1, 1969, p.p. 2

Hilton Kramer, 'The Emperor's New Bikini', Art in America, vol. 57, no. 1, jan./febr. 1969, p.p. 49

Clement Meadmore, 'Thoughts on Earthworks, Random Distribution, Softness, Horizontality and Gravity', Arts Magazine, vol. 43, no. 4, febr. 1969, p. 28

Barbara Reise, 'Untitled 1969: a footnote on art and minimalhood', Studio International, vol. 177, no. 910, apr. 1969, p.p. 166

Robert Morris, 'Notes on sculpture, part. 4: Beyond objects' Artforum, vol. 7, no. 8, apr. 1969, p.p. 50

Jean-Christophe Amman, 'Schweizer Brief', Art International, vol. 13, no. 5, may 1969, p. 49

C. Blok, 'Letter from Holland', Art International, vol. 13, no. 5, may 1969, p. 52

One-Man Exhibitions

1965 Tibor de Nagy Gallery, New York
1966 Tibor de Nagy Gallery, New York
1967 Dwan Gallery, Los Angeles
Dwan Gallery, New York
Konrad Fischer, Düsseldorf
1968 Galerie Heiner Friedrich, München
Münchener Gobelin-Manifaktur, München
Wide White Space Gallery, Antwerpen
Städtisches Museum, Mönchengladbach
1969 Irving Blum Gallery, Los Angeles
Dwan Gallery, New York
Galerie Burèn, Stockholm
Konrad Fischer, Düsseldorf
Galleria Sperone, Turijn
Galleria l'Attico, Rome

Principal Group Exhibitions

1964 Bennington College, Vermont/Hudson River Museum, Yonkers (N.Y.), '8 Young Artists (Carl Andre, Darby Bannard, Robert Barry, Robert Huot, Patricia Johnson Antoni Milkowski, Douglas Ohlson, Terence Syverson)'.

1965 Tibor de Nagy Gallery, New York, 'Shape and Structure'

1966 Jewish Museum, New York, 'Primary Structures'
Institute of Contemporary Art, Boston, 'Multiplicity'

1966/67 Dwan Gallery, New York/Los Angeles, '10'

1967 Museum of Contemporary Crafts, New York, 'Monuments, Tombstones & Trophies'
Dwan Gallery, New York, 'Scale Models and Drawings'
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles/Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 'American Sculpture of the Sixties'
Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 'A Romantic Minimalism'
Ithaca College Museum of Art, Ithaca (N.J.), 'Drawings 1967'
Lannis Museum of Normal Art, New York
Dwan Gallery, New York, 'Language to be looked at and/or Things to be read'

1968 Loeb Student Center, New York University, New York, 'Art in Editions: New Approaches'
Laura Knott Gallery, Bradford Junior College, Bradford Windham College, Putney (Vermont) (with Robert Barry and Lawrence Weiner; organized by Seth Siegelaub)
Dwan Gallery, New York, 'Language II'
Documenta IV, Kassel
Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven/Sint Pietersabdij, Gent, 'Three blind mice / de collecties Vissers, Peeters, Becht'
Museum of Contemporary Art, Chicago, 'Options'
Kunsthalle, Düsseldorf, 'Prospect 68'
Dwan Gallery, New York, 'Earthworks'
Galerie René Block, Berlin, 'Minimal Art'

1968/69 Gemeentemuseum, Den Haag/Kunsthalle Düsseldorf/Akademie der Künste, Berlin, 'Minimal Art'
Neue Pinakothek, München/Kunstverein, Hamburg/Neue Nationalgalerie, Berlijn/Kunsthalle, Düsseldorf/Kunsthalle, Bern, 'Sammlung Karl Stroeher'
The Museum of Modern Art, New York/Centre National d'Art Contemporain, Grand Palais, Parijs/Kunsthaus, Zürich/The Tate Gallery, Londen, 'The Art of the Real'

1969 Stedelijk Museum, Amsterdam, 'Op Losse Schroeven (Square Tags in Round Holes)'
Kunsthalle, Bern, 'When Attitude becomes Form'
Hetzel Union Building Gallery, Pennsylvania State University, 'Andre, Flavin, Judd, LeWitt and Morris'
Whitney Museum of American Art, New York, 'Anti-Illusion: Procedures/Materials'
'March 1969', New York; organized by Seth Siegelaub

ontwerp: adelbert foppe druk: nv dijkman den haag.